CINEMA

Grenzüberschreitung - Bulgarien

Nouveau cinéma bulgare

CINEMA

Nummer/numéro 4/1976

Inv.-Nr.: Z:CCH 1976/4

Grenzüberschreitung - Bulgarien

Nouveau cinéma bulgare

Kurt Gloors « Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner »

Filmwissenschaft
Universität Zürich

Revue trimestrielle
Vierteljahreszeitschrift
Ende/fin 1976

Titelbild/couverture : « Zone de villas »/« Zone der Villen » von Edouard Zakhariev/Eduard Zachariew.

CINEMA
Unabhängige schweizerische Filmzeitschrift
Revue cinématographique indépendante suisse
22. Jahrgang/année — Nummer/numéro 4/76
Erscheint virteljährlich/publication trimestrielle

Herausgeber/Editeur
Arbeitsgemeinschaft CINEMA/Groupe de travail CINEMA
Hans M. Eichenlaub (Niedererlinsbach), Bernhard Giger (Bern), Bruno Jaeggi (Binningen), Werner Jehle (Basel), Wolfram Knorr (Basel), Pierre Lachat (Küsnacht), Alex Erik Pfingsttag (Fribourg), Dr. Martin Schaub (Zürich), Franz Ulrich (Männedorf), Claude Vallon (Lausanne), Walter Vian (Winterthur), Fred Zaugg (Bern).
Stand Dezember/décembre 1976.

Mitarbeiter dieser Nummer/Collaborateurs à ce numéro
Jean-Pierre Brosshard, Hans M. Eichenlaub, Bernhard Giger, Martin E. Girod, Bruno Jaeggi.

Sitzredaktion/Rédaction de ce numéro
Bruno Jaeggi/Martin E. Girod, Pierre Lachat.
Für die Texte haften nur die Autoren.
Les textes n'engagent que les auteurs.

© Copyright bei den Autoren/Réservé aux auteurs.

Preis/Prix
Einzelnummer/le numéro sfr. 5.— (Ausland/étranger sfr. 6.—)
Jahresabonnement/abonnement annuel: 4 Nummern/numéros sfr. 15.— (Ausland/étranger sfr. 18.—).

Bestellungen/Commandes
Arbeitsgemeinschaft CINEMA, Postfach 1049, CH-8022 Zürich.
Lieferungen ins Ausland erst nach erhaltener Zahlung/Livraisons à l'étranger après paiements reçus.

Postcheckkonto/Compte de chèques postaux
Arbeitsgemeinschaft Cinema, 80 - 40 664, Zürich.

Druck/Imprimeur
Ganguin et Laubscher S. A., CH-1820 Montreux.

Redaktionsschluss dieser Nummer/Mise sous presse
Dézember/décembre 1976.

Die « Gesellschaft Schweizer Film » ist kollektiv auf CINEMA abonniert.

Editorial

Warum Bulgarien?

Keinem Leser ist zu verargen, wenn er sich vor dieser CINEMA-Nummer frägt, wie man nur auf dieses Thema, auf dieses Land kommen kann. Denn: Wer von den Lesern kennt schon Bulgarien? Wer weiss etwas über dieses Volk zwischen Orient und Okzident; wer weiss etwas über seine turbulente, oft grausame Geschichte, die indessen nicht zu trennen ist von der Vielfalt der Kultur, vom Temperament und heutigen Selbstbewusstsein der Bulgaren? Und wenn schon ein Atlas nötig ist, um Grenzen und Gliederung dieses Lands zu situieren — wie soll man da erst noch ein Wissen über die bulgarische Musik, Literatur und erst noch über den Film verlangen können? Durch unsere Zeitungen? Mir scheint, keiner unserer Berichterstatter habe je in Bulgarien gelebt. Durch unsere Kulturmäzene? Sie haben, im Gegensatz zu ihren ausländischen Kollegen, Bulgarien noch gar nicht zur Kenntnis genommen! Durch unsere Kinos? Im Gegensatz zur Bereitschaft, einst den tschechoslowakischen Film zu entdecken, gähnt hier eine bezeichnende Informationslücke.

Doch diese Nation, in der man immer wieder nach dem wohlbekannten und geliebten Max Frisch gefragt wird, hat sich in den letzten Jahren ins erste Glied der osteuropäischen Filmproduktion erhoben. Fast in ganz Westeuropa konnte man das — etwa anhand bulgarischer Filmwochen — zur Kenntnis nehmen: kaum aber in der deutschen Schweiz. Dank dem Internationalen Filmfestival von Locarno, dank dem Echo in der Presse und den Auszeichnungen hat eine erste unüberhörbare Resonanz auch bei uns eingesetzt. Man

denke nur an *Die Volkszählung der Wildkaninchen, Ewige Zeiten, Erinnerung, Sonntagsmatch* und *Starkes Wasser*. CINELIBRE verhalf den ersten beiden Filmen zu einer sehr erfolgreichen Verbreitung in Filmclubs und nicht-kommerziellen Spielstellen. Das Fernsehen entdeckte auch allmählich Filme wie *Das Ziegenhorn* und *Die Volkszählung*. International nimmt das Interesse an dem, was viele Kritiker ein « Filmwunder », eine « Explosion » nennen, deutlich zu.

Der Leser von CINEMA braucht nun aber nicht einfach mit Fleiss unseren Beiträgen Glauben zu schenken. Er hat die Gelegenheit, einige der wichtigsten Stationen des jungen bulgarischen Films selbst in der Schweiz zu sehen. Denn es ist erneut CINELIBRE, das zu einer längst fälligen Information verhilft : Der Dachverband nicht-kommerzieller Spielstellen verbreitet, dank der entgegenkommenden Hilfe von FILMBULGARIA, eine Woche des bulgarischen Films. In Basel, Bern, Freiburg, Genf, St. Gallen, Zürich und andere Städten werden bulgarische Filme, die wir in Sofia ausgewählt haben, zur Aufführung gelangen, Titel, die diese CINEMA-Nummer eingehend und im Zusammenhang vorstellen möchte.

Aus Platzgründen muss diese Darstellung freilich auf den Spielfilm beschränkt bleiben. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Bulgarien auch im Animations- und ganz besonders im Dokumentarfilm-Bereich Hervorragendes produziert.

Der bulgarische Film betrifft uns nicht nur durch seine grosse stilistische Vielfalt. Seite Optik sprengt auch den exotischen Rahmen : Der Blick auf eine unverwechselbare Umgebung und Problematik gewinnt universelle Gültigkeit ; er erinnert an den Satz von Léon Moussinac : « Le cinéma est né pour dire l'unité humaine ».

Der bulgarische Film, der 1944 praktisch bei Null beginnen musste — wie bei uns der westschweizerische 1968 — zeugt in manchem von der Gemeinsamkeit der beiden kleinen Nationen, von der Parallelität mancher notwendigen Grenz-

überschreitung im weitesten Sinn des Wortes. Das werden nicht nur die Artikel dieser CINEMA-Nummer aufzeigen, sondern ebensosehr jene Filme, die Sie in den Monaten Januar und Februar in der Schweiz werden sehen können.

Bruno Jaeggi

POURQUOI LA BULGARIE ?

Nous gageons fort que beaucoup de lecteurs se poseront cette question. Pourquoi la Bulgarie ? Nous ne savons à peine où la situer géographiquement. Et nous ignorons pour ainsi dire tout de son histoire, de son économie et de sa culture (par contre, Max Frisch est bien connu des Bulgares !). Et son cinéma ? — nos salles de cinéma ne nous l'ont pas encore présenté. Alors : pourquoi la Bulgarie ?

Parce que la cinématographie bulgare s'est révélée une des plus vivantes de l'Europe de l'Est et a acquis une renommée internationale au cours de ces dernières années. Le Festival de Locarno y a considérablement contribué en présentant au public international des œuvres comme **Le recensement des lapins de garenne, Temps éternels, Souvenir, Matches du dimanche** et **Eau forte.**

Notre effort d'introduction au cinéma bulgare par le mot écrit serait plutôt vain si le spectateur suisse n'avait pas en même temps l'occasion de voir certains des films dont nous parlerons dans ce numéro. Après avoir diffusé dans les ciné-clubs suisses **Le recensement des lapins de garenne** et **Temps éternels**, CINELIBRE (l'organisation faîtière du secteur non-lucratif de la projection cinématographique en Suisse) diffusera au cours des mois de janvier et février 1977 un ensemble de films bulgares des années 1971 à 1976.

Les œuvres qui seront projetées dans ce cadre, ainsi que les pages suivantes vous familiariseront avec un cinéma qui n'est — somme toute — pas exempt d'une certaine parenté avec le cinéma suisse. (meg)

La Bulgarie dans l'Histoire

Si l'on demande à des intellectuels occidentaux de citer le nom d'un écrivain bulgare classique ou contemporain, il y a fort à parier que neuf sur dix en seront parfaitement incapables. De même, si l'on demande à n'importe quel citoyen de situer la Bulgarie avec précision, beaucoup répondront que ce pays se place à l'extrémité est de l'Europe, non loin de l'Orient.

En fait, la Bulgarie fut au cours des siècles le lieu du choc entre l'Orient et l'Occident, que ce soit celui des idées ou des batailles.

BREF SURVOL HISTORIQUE

Remontant brièvement aux sources, disons que son histoire commence avec la civilisation thrace ; au début de notre ère, ce sont les Romains et les Grecs qui se partagent le pays, puis vient Byzance. Au VIIe siècle, sept tribus slaves peuplent la Moésie, alliées aux Protobulgares établis à l'embouchure du Danube, et fondèrent ce que les chroniqueurs de l'époque appellent « La Grande Bulgarie » avec à sa tête le Khan Koubaté.

Sous les règnes de Boris Ier et de son fils Siméon (IXe et Xe siècles), la Bulgarie connaît une époque brillante ; l'adoption du christianisme comme religion officielle a une influence bénéfique sur le processus d'unification du pays qui adopte ainsi les formes de la culture et du droit byzantin ; ces changements historico-politiques amènent à la création

d'une écriture slave, travail auquel s'attèle les deux frères Cyrille et Méthode, dont l'alphabet devient langue officielle de l'Etat.

Une littérature originale se développe rapidement de même que l'art pictural et les miniaturistes.

Des siècles troublés suivent pour voir, en 1396, la Bulgarie tomber sous la domination ottomane, ensevelissant sous les décombres les conquêtes de la civilisation et de la culture.

Des révoltes fréquentes marquent ces cinq siècles d'occupation, dont l'esprit est symbolisé en quelque sorte par l'« Histoire slavo-bulgare » écrite par le moine Païssi (1722-1798), dans son monastère du Mont Athos. Sous des traits quelque peu naïfs, il lance un vibrant appel aux Bulgares, les enjoignant à aimer leur patrie, leur terre et la langue de leurs ancêtres. Ses idées trouvent un écho vif ; de même, les idéaux de la Révolution française arrivent aux confins du Danube.

Des volontés d'indépendance nationale se font jour, et après des années de combats sporadiques contre les Turcs et la formation d'un corps expéditionnaire par les Bulgares émigrés, soutenus par les Russes, les espoirs de libération se concrétisent ; la guerre de Crimée les réduira à néant.

Un travail à l'intérieur se poursuit par la formation d'un corps révolutionnaire et la propagation des idées, aboutissant à une insurrection réprimée alors avec une telle violence que l'Occident s'en émeut. Cependant en juin 1877, les troupes russes libèrent le pays et en 1878, un traité marque l'indépendance de la Bulgarie, signifiant par-là même la fin de l'Empire Ottoman.

EPOQUE CONTEMPORAINE

Le jeune état connaît encore de nombreux soubresauts avant de faire son entrée dans le XXe siècle ; il y arrive avec une industrialisation quasi inexistante, une agriculture aux méthodes archaïques et de lourdes séquelles des guerres passées.

Le début d'industrialisation provoque cependant la nais-

sance de groupes socialistes et la formation du parti social-démocrate. En 1904, les syndicats fusionnent en une Union générale des syndicats ouvriers ; on trouve au conseil de direction un jeune typographe, Georges Dimitrov (1882-1949).

En 1914, la situation stratégique du pays et les offres de l'Allemagne de faire des concessions territoriales incita les Bulgares à déclarer la guerre à la Serbie : une nouvelle fois dans la ronde des conflits pour en ressortir ruinés.

Mais dès 1919, l'influence du Parti communiste grandit (env. 20 % des mandats aux élections) ; il provoque une insurrection générale en 1923, contre le régime fasciste de A. Tzankov, insurrection qui échoue et amène une terreur blanche sur le pays. Des écrivains, Romain Rolland, Henri Barbusse, ont stigmatisé cette répression.

Dans la période de 1925 à 1939, la Bulgarie connaît un développement très faible, les capitaux provenant essentiellement d'Allemagne. La production est surtout agricole et la majeure partie des importations et exportations se font avec le Reich. Puis, durant la guerre, le commerce extérieur de la Bulgarie devient un monopole de l'Allemagne, totalisant en 1944, plus de 70 milliards de marks de créances à valoir vis-à-vis du Reich. Or la subordination économique entraîne fatalement la dépendance politique ; en 1940, la Bulgarie se range aux côtés des pays fascistes.

Peu après l'annonce de l'invasion de l'Union soviétique par les armées hitlériennes, la résistance bulgare prend corps, et des actions de sabotage et de résistance se répandirent dans tout le pays. La troïka qui succède à Boris III, en 1943, continue à soutenir et aider Berlin.

De son côté le « Front de la Patrie » prépare une insurrection populaire. Dès septembre 44, date de la déclaration de guerre de l'URSS à la Bulgarie, des détachements de partisans se concentrent, ralliés par certaines unités de l'armée, et la jonction avec les troupes soviétiques s'effectue dans la nuit du 8 au 9 septembre, occupant les centres administratifs de la capitale.

Sur sa demande la Bulgarie participe à la lutte antifasciste, en territoire yougoslave, avec une armée de 450 000 hommes, dont plus de 30 000 perdront la vie. Lors d'un référendum le 8 septembre 1946, le peuple bulgare abolit la monarchie et proclame la république (92 %).

LA BULGARIE CHOISIT LE SOCIALISME

Un mois plus tard, lors d'élections parlementaires, le Parti Ouvrier Bulgare obtient une imposante majorité (55 %) ; G. Dimitrov forme le nouveau gouvernement du « Front de la Patrie » qui recueille 70 % des suffrages. L'année 1947 est consacrée à doter le pays d'une nouvelle constitution ratifiant l'option socialiste. Au deuxième congrès du « Front de la Patrie », février 1948, G. Dimitrov recommande d'accentuer la révolution culturelle, en éliminant l'influence des idées bourgeoises. Le Jdanovisme l'emporte sur la tendance Lukas. Il n'empêche que le gouvernement bulgare accomplit en quelques années un effort de socialisation absolument remarquable.

L'enseignement jusqu'au degré universitaire est gratuit et le cycle scolaire primaire et secondaire, d'une durée de 11 ans, inclut des multiples possibilités d'orientation et des stages et travaux pratiques reliant l'école à la vie. En fonction des besoins suscités par la forte industrialisation, l'enseignement professionnel et technique s'est considérablement développé, car d'Etat essentiellement agricole en 1939, la Bulgarie est devenue un état industriel moderne (82 % contre 18 % à l'agriculture).

Le salaire nominal moyen est actuellement d'environ 150 à 200 leva mensuel, dont il faut déduire 3 % pour le logement et 5 % pour les taxes et assurances.

Les nouvelles méthodes de gestion économiques dans l'agriculture et dans l'industrie ont permis une élévation du niveau de vie et le Bulgare dispose d'une infrastructure cul-

Filmwissenschaft
Universität Zürich

turelle (livres, musique, théâtre et cinéma) développée et de qualité. L'apparition d'articles de luxe et l'amélioration de la qualité des produits, ainsi que les avantages sociaux nombreux, prouvent que les Bulgares sont parmi les mieux lotis du camp socialiste.

Les écrits et films récents démontrent que ce peuple s'intéresse beaucoup aux grands courants d'idées mondiaux ; serons-nous, nous-mêmes, assez curieux pour approcher ce que ce pays peut nous offrir, ne serait-ce que par sa culture ?

Jean-Pierre Brossard

HISTORISCHER ABRISS

Die erste Blütezeit Bulgariens fällt ins 9. und 10. Jahrhundert : mit der Einführung des Christentums und dem Einzug der byzantinischen Kultur wird das Land geeint. Die Schaffung der slavischen Schrift erlaubt die rasche Entwicklung einer eigenständigen bulgarischen Literatur.

1396 fällt Bulgarien unter türkische Herrschaft, aus der es sich erst 1877 mit russischer Hilfe befreien kann. Zu Beginn unseres Jahrhunderts ist Bulgarien nur schwach industrialisiert, doch bereits 1904 wird ein einheitlicher Gewerkschaftsbund gegründet, dessen Leitung der junge Typograph Georgi Dimitroff angehört.

Im Ersten Weltkrieg kämpft Bulgarien auf der Seite der Mittelmächte. Nach 1919 wächst der Einfluss der Kommunisten (mit etwa 20 % der Parlamentssitze) ; ein Aufstand gegen das faschistische Regime Zankoff scheitert und löst ein weisses Terrorregime aus. In den dreissiger Jahren gerät Bulgarien in eine starke Aussenhandelsabhängigkeit von Deutschland, was 1940 zum Kriegseintritt auf deutscher Seite führt.

Im September 1944 besetzen die Rote Armee und bulgarische Partisanen die Hauptstadt. Bis zum Kriegsende setzen bulgarische Truppen den antifaschistischen Kampf in Jugoslawien fort. 1946 wird die Monarchie mit grossem Volksmehr abgeschafft. Aus den Wahlen geht Dimitroffs Bulgarische Arbeiterpartei mit der absoluten Mehrheit der Sitze hervor und er bildet die Regierung der « Vaterländischen Front ». Seither hat Bulgarien seine Wirtschaft, das Erziehungswesen und den kulturellen Bereich rasch entwickelt. (meg)

Brève histoire d'un cinéma neuf

Les véritables débuts du cinéma bulgare ne commencent qu'à partir de 1948, date de la nationalisation de cette industrie ; et nationalisation est d'ailleurs un bien grand mot, car il n'existait presque pas d'infrastructure et la première tâche du gouvernement fut plutôt de créer une industrie, de construire des studios et des laboratoires et surtout de former des cinéastes, acteurs, scénaristes, techniciens.

Depuis les premières bandes d'actualités tournées à la fin de la première guerre mondiale jusqu'à 1944, une cinquantaine de films sont réalisés par des entreprises toujours éphémères, portant des noms tels que *Rila-Film, Koubrat-Film, Rex, Guéndov-Film*, et autres *National-Studios*. Très souvent, le réalisateur était tout à la fois bailleur de fonds et pour assurer, du moins en Bulgarie, un relatif succès à sa production, il adaptait une pièce ou un roman célèbres, transposait un épisode glorieux de la légende ou de l'histoire bulgare. De ce cinéma provincial, et le plus souvent très amateur, il ne reste que quelques vagues souvenirs à la Cinémathèque.

Dès 1948, il est mis l'accent sur le cinéma comme moyen de divulgation de la culture et le nombre de salles, qui était de 155 en 1939 croît rapidement pour passer à 1900, (en 1963) et atteindre le chiffre de 3524 en 1975, dont 403 dans les villes.

Dans une première période, on fait large place aux films historiques parlant de l'occupation turque ; ainsi le premier film digne d'être signalé est *Kaline l'aigle* de Boris Borozanov (1950).

Par contre, *Alerte* (1951) qui marque les débuts de Zacharie Jandov traite un épisode de l'histoire contemporaine. Il inaugure une longue série qui ira des luttes sociales du début du siècle, en passant par le coup d'état fasciste de 1923, jusqu'à la prise du pouvoir par les forces progressistes en 1944.

Mais cette première période de création est marquée par la rigueur idéologique du temps et porte les signes du culte de la personnalité et de ses dogmes dans le domaine de l'art. Plusieurs films étapes de cette période sont des adaptations d'œuvres littéraires-clef de la culture slave, comme *Sous le joug* (1952) de Dako Dakovski, tiré du roman d'Ivan Vazov qui contribua avec son talent descriptif à tracer un portrait vivant de la réalité bulgare de la fin du XIXe siècle.

Cette veine d'adaptation se poursuivra d'ailleurs jusqu'à nos jours et citons parmi ce genre : *Tabac* (1962) de Nicolas Korabov, tiré du roman de Dimitre Dimov ; *Le Voleur de pêches* (1964) que Veulo Radev a tiré de l'œuvre de Emilian Stanev ; *Midi torride* (1966) de Zako Heskia, adaptation d'une œuvre du romancier Yordan Raditchkov ; ou encore *Iconostase* (1968) de Christo Christov et Todor Dinov, merveilleuse transposition du roman *Le Candélabre de fer* de Dimitre Talev.

Plusieurs écrivains se sont mis en outre à écrire pour le cinéma ou plutôt le modernisme du style d'écriture de leurs nouvelles ou romans ont immédiatement attiré l'attention des réalisateurs ; à ce propos, nous pensons surtout à : Bogomil Raïnov, Nicolaï Khaïtov, Ghéorghi Michev.

L'importance du travail entre scénariste et réalisateur a été souligné par l'un d'entre eux, Angel Wagenstein dont la collaboration à de très nombreux films a été un élément déterminant ; de *Notre Terre* (1953) de Anton Marinovitch et Stéphane Sartchadjiev, en passant par *Etoiles* (1959) de Konrad Wolf, jusqu'à *A deux sous le ciel* (1962) de Borislav Charaliev.

L'INFLUENCE DU POLITIQUE SUR LE CULTUREL

Le large débat qui suivit le XXe Congrès du Parti communiste de l'URSS dans tout le monde socialiste et qui mit en marche le processus de déstalinisation eut des répercussions importantes dans la voisine Bulgarie.

Les intellectuels bulgares lorgnaient avec envie du côté de Varsovie où la libéralisation, dans le domaine culturel du moins, permettait certaines expériences. Dans un débat violent à l'Union des Ecrivains bulgares, en décembre 1956, on reprocha généralement aux « modernistes », adeptes d'une conception large des concepts du réalisme socialiste, d'être des réactionnaires, au contraire des traditionnalistes qui, eux, désiraient conserver la ligne progressiste

Sur le plan du cinéma, critiques, historiens, scénaristes et réalisateurs n'ont qu'un seul désir, sortir enfin de la période sclérosée.

On discerne déjà quelques signes de l'esprit novateur tant désiré dans *La Petite Ile* (1958) de Valéry Pétrov (scénariste) et Ranguel Valtchanov (réalisateur) dont le sujet proche de celui de *La Villeggiatura* de Marco Leto, n'en sombrait pas moins très souvent dans un schématisme pesant. Le film qui marquera la rupture d'avec le passé est dû au même duo et s'intitule *Le Soleil et l'Ombre* (1962).

Comme dans les autres pays socialistes, la remise en cause et le gommage de l'esthétique dogmatique, engendrée par la période du culte de la personnalité, ont passé par la redécouverte d'une forme plus intimiste et d'une approche du vécu. Œuvre marquante de cette veine : *Chevalier sans armure* (1966) de Borislav Charaliev. Sur un scénario de Valéry Petrov, Charaliev avec beaucoup de délicatesse nous livre la découverte de la vie quotidienne à Sofia à travers les yeux d'un enfant. Ce style plus intérieur, analysant les rapports contemporains, sera l'un des traits marquants de la nouvelle période du cinéma bulgare.

En 1967, deux débutants, Gricha Ostrovski et Todor

Stoïanov, tournent *Ecart*, une sorte de bilan de deux personnages ayant tout sacrifié au devoir social. Cette analyse donne un regard très critique sur cette période, portant en elle le secret espoir qu'une telle situation ne se reproduise plus jamais.

Il faudra attendre 1968 pour que la Bulgarie nous donne des œuvres importantes *La Chambre en blanc* de Methodi Andonov et *Iconostase* de Christo Christov et Todor Dinov.

DECISION POLITIQUE POUR LE BIEN CULTUREL

On l'aura remarqué, le climat politique joue un rôle prépondérant sur l'évolution artistique et ceci non seulement dans les pays socialistes. Ainsi les décisions prises, en 1968, d'augmenter la production, octroient les budgets nécessaires (entre 200 000 et 300 000 leva par film, sauf pour les superproductions) pour un volume passant de 10/11 films à 20 films par année.

Le système des collectifs de créations n'est pas une originalité de la cinématographie bulgare, mais un moyen qui n'avait pas porté ses fruits avant cette date car la production était trop modeste. Au nombre de trois à l'époque, les collectifs de créations possèdent actuellement leur propre plan de création, avec un directeur artistique, une rédaction des scénarios, un collège des réalisateurs, un conseil artistique (organe consultatif, composé de représentants du domaine du cinéma, des arts plastiques, de la littérature, de la science, etc.) un groupe d'opérateurs et de techniciens, ainsi que des responsables financiers et administratifs.

Les collectifs n'ont pas un profil clairement défini et au contraire de leurs homologues polonais ou hongrois, les cinéastes bulgares ont la possibilité de changer facilement de collectif.

Actuellement, le groupe *Hemus* a pour directrice la scénariste et écrivain Svoboda Batchvarova, le groupe *Mladost* (Jeunesse) le réalisateur Ludmil Staïkov, le groupe *Srédetz*

le réalisateur Guéorgui Stoïanov. Il a été créé en 1976 un quatrième groupe nommé *Savremennic*. L'option de ce collectif est parfaitement définie par son nom, il ne traitera que des sujets contemporains.

Les rédacteurs des collectifs lisent attentivement la production littéraire aussi bien des éditions que les nouvelles publiées dans les revues littéraires, ainsi que les créations sur le plan théâtral. Le scénario peut, soit être sollicité (sur un thème donné comme la résistance antifasciste, ou l'anniversaire de la victoire du pouvoir populaire) ou simplement proposé. Par an, un collectif possède les moyens financiers pour environ sept films, alors qu'il reçoit une cinquantaine de scénarios desquels une vingtaine sont retenus et sortis pour la réalisation en fonction de l'intérêt ou de l'actualité d'un thème.

Ainsi la formule a permis de surmonter les difficultés du passé et d'aborder certains problèmes délicats de toucher des thèmes avec une plus grande richesse et d'éclairer les multiples aspects et parfois difficultés de la société actuelle.

Cette évolution a permis non seulement l'éclosion de véritables talents, mais a encore amené la cinématographie bulgare à se faire connaître de par le monde.

Si parler du monde et des affaires du monde permet de faire évoluer la société, le cinéaste bulgare désirant communiquer avec un public en a largement la possibilité. Le Centre des recherches sociologiques auprès de la Cinématographie a procédé à une enquête pour connaître la popularité des films sortis après 1970. On découvre des statistiques proprement stupéfiantes :

5 films ont obtenu un succès exceptionnel (entre 1,5 et 3 millions de spectateurs), dont *La Corne de chèvre*, *Les Anges noirs*, et *Yvan Kondarev* ;

9 films ont obtenu un très grand succès (entre 1 et 1,5 million d'entrées) dont *Affection* et *Enclume ou marteau*.

Un film qui a obtenu entre 300 et 500 000 entrées est considéré comme « insuccès ». Ainsi le cinéma peut-il être qualifié d'art populaire par excellence en Bulgarie avec 120

millions de spectateurs en 1975 (dont 70 millions âgées de 14 à 30 ans) soit une moyenne de 14 billets par an et par habitant.

Le prix des places est bas, 0,30 - 0,35 leva, alors que l'on paye 0,80 à 1,50 pour le théâtre et 1 à 2 leva pour le concert. Rappelons que le salaire moyen est de 150 à 200 leva par mois.

Le cinéphile bulgare a l'occasion de voir une bonne partie de la production mondiale puisque 175 films étrangers sont importés dont 55 en provenance d'URSS, 75 des autres pays socialistes et 44 de pays de l'Ouest.

Pour l'année 1976, on compte 11 films italiens (dont *Amarcord, Bisturi mafia bianca, Zabriskie Point*), 6 productions américaines (dont *Five Easy Pieces, Mackena's Gold, Profession Reporter*) et 5 films français (dont *L'Horloger de Saint-Paul, Verdict, Le Retour du Grand Blond*). On fait également une place à des productions de petites cinématographies comme l'Afghanistan, la Syrie, l'Egypte, l'Iran ou la Bolivie.

De son côté, la Cinémathèque qui possède 4 000 films et 2 500 bandes d'actualités organise 28 séances par semaine à Sofia, et bientôt à Plovdiv. Elle met sur pieds quinze fois par an des rétrospectives dans les principales villes du pays.

L'écranisation de plus en plus fréquente des problèmes non encore résolus dans une société socialiste prouve le degré de maturité des cinéastes de la première génération, mais également des quelque vingt nouveaux venus depuis 1970. Si l'on voulait permettre à tous les cinéastes de tourner un film par an, il faudrait augmenter la production à plus de quarante films.

Et si le cinéma de Sofia donne déjà des choses à penser à ses spectateurs, il lui reste encore, puisqu'il a commencé par changer le monde, à changer le discours du monde.

Jean-Pierre Brossard

KURZE GESCHICHTE DES BULGARISCHEN FILMS

Jean-Pierre Brossard gibt einen Überblick über die Entwicklung des bulgarischen Films bis Ende der sechziger Jahre und nennt einige der wichtigsten Regisseure und Titel. Er berichtet über die Organisation der bulgarischen Kinematographie in drei Kollektiven, **Hemus, Mladost** (Jugend) und **Sredetz**, zu denen 1976 mit **Savremennic** (Zeitgenosse) ein viertes gestossen ist. Abschliessend nennt er einige der erstaunlich hohen Zuschauerzahlen, die die bulgarischen Filme in ihrem eigenen Land erreichen. (meg)

CINETYP

Georg Egger
3084 **Bern/Wabern**
031 / 54 17 54

Untertitel / sous-titres
Uebersetzungen / traductions
Filmveredelung / régénération

Exode rurale et société nouvelle

Le changement de société s'est accompagné d'une transformation radicale de la structure du pays. Si, dans l'immédiat après-guerre, la majorité de la population était encore occupée dans le secteur agricole, contre un peu plus de cent mille personnes dans l'industrie, très rapidement la situation évolue et l'on évalue à plus d'un million le nombre des travailleurs ayant quitté l'économie rurale de 1948 à 1954. Cette tendance va encore en s'amplifiant jusqu'en 1975 et le rapport production industrielle/production agricole, de 21/78 en 1939, a passé à 66/33 en 1960 et 82/18 aujourd'hui.

Albert Cervoni a défini remarquablement l'un des éléments d'identité que l'on retrouve aussi bien dans *La Corne de chèvre* de M. Andonov et *L'Iconostase* de C. Christov et T. Dinov. « Une rusticité admirablement restituée des visages et des gestes, des êtres et des choses, de la nature, du village en pierres sèches de *La Corne de chèvre* au bois que travaille dans ses nervures le sculpteur de *L'Iconostase.* »

Ainsi donc cet élément de rusticité lié aux origines paysannes de la majorité des Bulgares est-il une composante importante de toute la série de films qui traite des conflits liés d'une part à la transformation de la campagne, puis à l'exode vers les villes.

Dans *Le dernier été* de Christo Christov (1972), on retrouve la recherche plastique de son premier film *Iconostase,* qui va loin dans les détails des traditions populaires. La disparition d'un village par suite de la construction d'un barrage provoque l'exode de ses habitants vers la ville. Seul un irréductible, Efréïtorov, ne veut pas du progrès et continue

à vivre avec son vieux père et son fils. La destruction du village, cellule de base du monde paysan est signifiée ici d'une manière abrupte ; on ne pourra emmener en ville aucun des symboles du passé puisque le village a été submergé.

A ce moment du choix de transformation d'existence, de mœurs, de cadre de vie, Efréïtorov a le vertige et voit défiler, dans un kalédioscope, les images du passé et se souvient de sa promesse à sa défunte femme de donner une éducation à son fils. Le père est un nostalgique et rêve des belles fêtes paysannes, de jolies filles endimanchées, mais il sait qu'on n'arrête pas l'évolution. Même le vélo offert par son beau-frère, parrain du gamin, est une agression pour lui terrien resté proche de la nature qu'il a toujours maîtrisée comme il dompte ses chevaux et son chien. Et ce vélo, symbole du progrès, sera utilisé par son fils pour fuir l'isolement, partir à la ville, s'instruire...

Cette nostalgie d'un contact perdu avec la nature se retrouve également d'une façon intense dans *Le Paysan à vélo* de Ludmil Kirkov (1974). Iordan s'en est allé à la ville pour travailler. C'est un personnage particulièrement typique et significatif sur le plan social.

En ville, il a trouvé un travail qui lui plaît, lui apportant même une certaine promotion à laquelle il n'attache pas outre mesure d'importance ; mais au niveau des contacts avec la société, la mutation en cours n'a encore rien apporté de nouveau.

Sa situation familiale a même pâti du progrès ; sa femme se lève tôt pour conduire son fils à l'école, puis va à l'usine. Le soir, ils mangent ensemble, puis regardent la télévision. Lui a gardé son petit ballon d'oxygène. Chaque samedi, il se rend à vélo dans son village, au bord de la rivière et retrouve sa vieille maison, son verger, son jardin. Il loue une chambre à la petite pharmacienne fraîchement arrivée et cette jeune fille lui fait découvrir son monde, ou plutôt sa façon de voir le monde, sa façon d'aimer. Et notre bon paysan s'en trouve tout désorienté, trouvant sous cette spontanéité une nouvelle

façon certainement plus active d'envisager l'existence. Mais l'exemple de son voisin et ami de longue date lui montre une autre manière de penser plus égoïste, plus individualiste...

Iordan est donc devant le choix d'envisager deux voies fort différentes à son avenir. Le ton du film est toujours proche d'un naturalisme sensuel parfaitement senti. Par petites touches, une évolution se marque, sans rupture, exposant clairement faits et situations.

Les films bulgares abordant des faits d'aujourd'hui, parlant de la vie, de ses problèmes, de ses difficultés, ont en commun le point déterminant d'observer ces faits souvent avec poésie et humour, et de l'intérieur.

La migration campagne/ville s'est accompagnée d'une transformation radicale du type de société ; ainsi souvent cet antagonisme s'est prolongé dans une confrontation ancien/nouveau.

Si le mode de représentation des conflits et des personnages s'est éloigné de plus en plus des schémas manichéens de l'époque stalinienne, les obligations de front social et moral du cinéma en tant que véhicule idéologique subsistent. Ainsi, comme le déclarait le cinéaste Emile Petrov : « Aujourd'hui encore reste valide le devoir de notre art, non seulement d'expliquer, non seulement de présenter, mais aussi d'aider au changement de la vie, en exerçant un effet sur la formation intellectuelle des jeunes. » Cette directive peut être interprétée de façon fort différente, preuve en est la diversité des manières d'aborder la thématique campagne/ville.

Constituant une sorte de suite ou plutôt de prolongement au *Dernier Eté, Arbres sans racines* de C. Christov (1974) extrapole la dynamique engendrée par le processus migratoire, mais aussi les changements sociaux et moraux qu'il implique.

Le vieux, au contraire du nostalgique du « Dernier été », les partisans puis fit bénéficier la ferme coopérative de ses connaissances. La mort de sa femme provoque une rupture et la nécessité d'aller vivre en ville avec son fils.

Le vieux au contraire du nostalgique du « Dernier été », tente de s'intégrer à la vie nouvelle ; lui, qui avait déjà fait le passage du petit arpent individuel à la ferme coopérative, cherche sa place dans un univers trépidant. Même si certains éléments échappent à sa compréhension, il aura fait l'effort pour comprendre le monde.

Dépaysé, privé de ses racines, il souffre mais n'en continue pas moins de lutter.

On retrouve ici le style de Christo Christov, utilisant aussi bien le réalisme fantastique que la métaphore poétique pour créer un univers à la fois personnel et tout imprégné d'éléments de la culture paysanne bulgare profondément populaire.

Le développement planifié du pays a apporté un certain bien-être, laissant à la conscience individuelle le soin de trouver sa place dans ce processus. Si souvent la rupture d'avec le passé a été brutale (provoquée par la construction d'un barrage inondant le village, dans le *Dernier été*, la mort de la femme du vieux Gation dans *Arbres sans racines*) l'adaptation à la vie citadine ne se fait pas sans heurts. L'anonymat de la ville incite souvent les migrants d'un même village à habiter la même zone ou le même immeuble *(Le Paysan à vélo, Temps éternels)*. Manquant de sécurité dans ce cadre nouveau, le paysan à la ville va jusqu'à recréer son univers campagnard quand il a les possibilités financières de se faire construire une petite maison (dans *Zone de villas* d'Edouard Zakhariev) ou encore cultive un petit coin de jardin où il élève des animaux au grand dam du service de l'hygiène (*Le Paysan à vélo*).

Ainsi ces nouveaux citadins, n'ayant d'expérience de socialisation que celle de leur village ou de leur travail, se trouvent-ils soit désorientés mais socialement récupérables, comme Iordan dans *Le Paysan à vélo*, soit à nouveau sous l'emprise d'un conservatisme et d'un égoïsme petit bourgeois comme dans *Zone de villas.*

Avec *Temps éternels* d'Assen Chopov, on est à vif sur

cet amour de la terre, attachement à son village dans lequel on a combattu fermement pour faire triompher ses idées. Si les vieux militants, derniers habitants du village, ont été à l'époque les promoteurs de pensées nouvelles, ils ont de la peine à faire le saut et à saisir l'envergure de la condition actuelle. En hommes de notre temps, ils ne cherchent pas leurs intérêts personnels mais tentent avec acharnement de comprendre la réalité d'aujourd'hui.

Chopov a situé son action dans un village typique et choisit des personnages parfaitement relevant de la situation décrite. Le mélange d'acteurs professionnels et non-professionnels ajoute encore au climat d'authenticité. La scénographie et le décor sont particulièrement adéquats, réalisant une symbiose documentaire et poétique tout-à-la fois.

Parler de la vie contemporaine est une des premières exigences du public bulgare. Les cinéastes-citoyens sont sensibles au changement, aux transformations de leur pays, tel un sismographe, ils enregistrent intuitivement et deviennent en quelque sorte la conscience populaire.

Et les signes que nous lisons dans les films bulgare parlent de façon plus générale, atteignant une certaine universalité, prouvant qu'à Sofia aussi, on cherche de nouvelles formes.

Jean-Pierre Brossard

LANDFLUCHT UND NEUE GESELLSCHAFT

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ist in Bulgarien die Industrialisierung sehr rasch vorangetrieben worden. Allein in den Jahren 1948 bis 1954 soll über eine Million Menschen als Folge davon vom Land in die Stadt gezogen sein. Jean-Pierre Brossard geht in seinem Artikel dem Themenkomplex Stadt/Land nach, der im bulgarischen Film eine grosse Rolle spielt. Brutaler Bruch mit der ländlichen Vergangenheit, Schwierigkeiten der Eingliederung in der Stadt, Sehnsucht zurück nach dem Land, das sind Handlungselemente, die in so verschiedenen Filmen wie **Der letzte Sommer** und **Bäume ohne Wurzeln** von Christo Christow, **Der Bauer auf dem Fahrrad** von Ludmil Kirkow und **Ewige Zeiten** von Schopow immer wieder auftauchen. (meg)

Wie aktuell ist Vergangenheit?

Der Weg des bulgarischen Films zur Aktualität in historischen Themen

Hehre Widerstandsepen und heroische Revolutionswälzer aus dem Osten stossen bei uns zumeist auf Indifferenz und leicht spöttisches Lächeln. Im Plakativen finden sich Ansatzpunkte just für jene, die in Antipropaganda und Zynismus machen. Die meisten dieser « grossen » Filme, die eigentlich unter Denkmalschutz gestellt werden müssten, gehen von der merkwürdigen Idee aus, dass man (historisch) revolutionäre Themen durch völlig unrevolutionäre Formen, die zu Transportvehikeln werden, einem Publikum zur moralischen Aufrüstung servieren könne. Zudem muss es befremden, wenn man es als notwendig erachtet, immer wieder die Gesellschaft an ihre grossen Ziele zu erinnern anhand von zweifellos heroischen Geschehnissen, die um viele Jahrzehnte zurückliegen und die so aufbereitet werden, dass dem heutigen Zuschauer kaum die Chance gegeben wird, in einen selbständigen, geistigen und neuen Dialog mit dem Film zu kommen. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Optik, mit der die Kunst auf die Geschichte blickt, Entscheidendes aussagt über die Gesellschaft, in der die Werke entstehen.

Gerade in Bulgarien war es nun aber naheliegend, Ende der vierziger Jahre, als die Produktion praktisch bei Null beginnen musste, auf die damals junge Vergangenheit zurückzugreifen. Die enge, bedeutsame Zusammenarbeit mit der sowjetischen Kinematographie verstärkte diese Tendenz. Daraus entwickelte sich aber leicht ein Themenkreis des Stereotypen, eine Filmsprache der Macht, was bereits 1956 das

Publikum ungeduldig nach zeitgenössisch orientierten Filmen rufen liess. Die Welle des naturalistischen Revolutionsspektakels, das unter dem Personenkult noch zusätzlich Schlagseite erhielt, blieb und bleibt aber eine filmgeschichtliche Tendenz, die — auch ausserhalb Bulgariens — nicht einfach abzustellen ist. Das lässt sich auch daran ablesen, dass selbst junge bulgarische Debütanten sich mit Erfolg an historische Themen heranmachen (Dulgerow, Russew etwa). Doch: Zusammen mit den neuesten Filmen von Staikow oder Scharlandshiew analysieren sie, was zuvor nur plakatiert wurde. Hier erfolgt der Blick auf die Vergangenheit « durch das Prisma der Gegenwart » (Maria Ratschewa).

AKZENTVERLAGERUNG

Wenn der bulgarische Film am Anfang auf vergangene Stoffe zurückgriff, so hat das einen weiteren Grund: Die Zuwendung zur nationalen Literatur. Die Adaption von Romanen und Erzählungen, die Zusammenarbeit mit Schriftstellern und Theaterautoren ist bis heute eine Konstante des bulgarischen Films. Zudem musste sich die Produktion bis 1953 — von einer einzigen Ausnahme abgesehen — auf Regisseure stützen, die man von der Vorkriegszeit geerbt hatte.

Mit dem Aufkommen neuer Szenaristen (wie Angel Wagenstein, Waleri Petrow) begann sich aber die Optik auf die Vergangenheit selbst dann zu wandeln, wenn zurückliegende literarische Stoffe adaptiert wurden. Anzeichen dafür, wie sehr der Blick zurück mit der Gegenwart verbunden ist, gab es schon in *Alarm* (1951), einem symptomatischen Werk von Zachari Shandow. Es basiert auf dem Theaterstück von Orlin Wassilew, der schon zum ersten bulgarischen Nachkriegsfilm (*Kaline Orelat*, 1950) das Drehbuch geschrieben hatte. Dank auch Angel Wagenstein (Co-Szenarist) brach sich in *Alarm* die problematische Gegenwart: Personenkult,

Dogmatismus, Schematik. Das gleich Team musste bis 1954 warten, ehe es mit *Septemberhelden* wieder einen Film schaffen konnte, der sich vom Tanz ums goldene Heldendenkmal distanzieren konnte. Shandow und Wagenstein fanden aber bei den Verantwortlichen, die das Drehbuch prüften, wenig Verständnis. Dazu ein Protokoll-Auszug, der auch in unser CINEMA-Kapitel « Grenzüberschreitung » passen könnte : « Der orthodoxe Pope Andrei verdrängt den Regimentsstab, die Führung des Aufstands. Diese Figur ragt mehr hervor als die Führer. Der Pope Andrei — d. h. der ungestüme und ungeordnete Aspekt des Aufstands — verdeckt Stefan. Der Pope Andrei muss eine episodischere Figur werden, und Stefan, Koralow und Wera müssen mehr in den Vordergrund gerückt werden. » (Zitiert nach Maria Ratschewa.)

All diesen bürokratisch-rückwärtsgewandten Widerständen zum Trotz setzte sich eine intelligentere, zeitgemässere Form der Vergangenheitsbehandlung durch. Diese neuen Tendenzen ermöglichten — zusammen mit den Beschlüssen des XX. Parteitags der KPdSU und des Zentralkomitees der bulgarischen KP — jene Filme, die zwischen 1958 und 1962 gedreht wurden. Denn bis 1956 versuchte man auch in anderen Filmen, von der synthetischen Idealfigur und vom Schema der offiziellen bewahrenden These abzurücken und im Zuschauer mehr zu sehen als nur ein willfähriges Objekt, das den Hammer auf den Kopf und die Tür ins Gesicht bekommt.

In diesem so geschaffenen relativen Freiraum entstand dann prompt auch ein profilierter Film : *Die kleine Insel*, 1958, nach einem Szenario von Waleri Petrow und in der Regie von Rangel Waltschanow. Erneut wird das Thema des (blutig unterdrückten) Aufstands von 1923 behandelt — doch nicht umsonst sahen hier Kritiker wie Maria Ratschewa und Todor Andreikow (der spätere Regisseur von *Sonntagsmatch*) den Auftakt zum modernen Film, der Stoff zur Reflexion anbietet und den Zuschauer selbständig zur zentralen Idee vorstossen lässt. Andreikow : « Es ist der moderne Film, der

auf den Zuschauer vor allem durch Anspielungen einwirkt und keineswegs mehr durch das Plakative, durch das Hintergründige und nicht durch die direkte Deklaration. »

Weitere wichtige Filme folgten dieser Richtung : *Sterne* (1959), vom DDR-Regisseur Konrad Wolf nach Angel Wagensteins Drehbuch geschaffen ; *Erste Lektion* (1960), erneut von Petrow-Waltschanow und mit einer unverwechselbar bulgarischen Optik und Empfindung. Dann : *Wir waren jung...* (1961), nach dem Szenario des begabten Christo Ganew und von Binka Sheliaskowa inszeniert, und schliesslich *Tabak*, in dem der bekannte Schriftsteller Dimitr Dimow 1962 ein eigenes Drehbuch zum Szenario umformte, zusammen mit dem Regisseur des Films, Nikolas Korabow.

Sterne erfasste die Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, persönlicher Tragik und kollektivem Geschehen ; der Film zeigte den Engpass für das isolierte Individuum und das Illusorische des passiv bleibenden Humanismus. Seine psychologische und soziale Komponente öffnete sich dem Verhalten der Jugend während des antifaschistischen Widerstands (vergl. *Und der Tag kam...* ; *Woher kennen wir uns ?*)

Diese und ähnliche gelagerte Werke prägten Anforderungen an den modernen Film, von denen sich die bulgarische Produktion richtigerweise nicht mehr lösen konnte. « Der Film muss dem Zuschauer nicht geben, sondern von ihm verlangen, seine Teilnahme fordern auf der Suche nach der Wahrheit, seine Aktivität, sein Verständnis. Nur so kann die Filmkunst das Publikum herausführen aus den seit Jahren ausgetretenen Pfaden. Wenn die Kunst nur gibt, bleibt sie im Schlepptau. » (Christo Ganew)

DAS NATIONALE

Wichtiges — und Typisches — kam dazu. Zum einen entwickelte sich die Zusammenarbeit zwischen Schriftstellern, Szenaristen und Filmregisseuren stets fruchtbarer, vielfälti-

ger. Zum andern akzentuierte sich die Zuwendung zur bulgarischen Vergangenheit aus einem neuen Blickwinkel: aus dem kritisch-liebevollen Interesse für das Land, für den Bulgaren auch vergangener Zeiten. Gerade *Erste Lektion* fand zu dieser Vertiefung der nationalen Identität. Von dieser in den sechziger Jahren geschärften Optik sind selbst die Filme der letzten Jahre — wie *Der letzte Sommer* oder *Ewige Zeiten* — nicht zu trennen: Filme, die sich der aktuell gebliebenen Rückwärtsgewandtheit, d. h. den Dörfern und den Dorfbewohnern zuwenden. Menschen, die der Moderne — nicht ohne Grund — zu trotzen versuchen.

Weitere Filme liessen aufhorchen: mit Themen aus der Vergangenheit, die aktuelle Resonanz auslösten. Das Quartett Petrow, Waltschanow, Dimo Kolarow (Kamera) und Simeon Pironkow (Musik), bekannt von *Die kleine Insel* und *Erste Lektion*, traten 1962 mit *Die Sonne und der Schatten* hervor, erneut mit einer persönlichen Sprache der Metaphern und Symbole. Der Schriftsteller Emilian Stanew lieferte Weulo Radew den Stoff zu dessen überaus bedeutendem Erstling, *Der Pfirsichdieb* (1964). Radew, der für *Tabak* bereits die Kamera geführt hatte, kam 1966 erneut zum Zug (*Der König und der Dieb*). Beide Filme griffen auf bekannte literarische Vorlagen zurück.

Es fehlt hier der Platz, um auf diese Werke einzugehen. Der vielfältige Zusammenhang zwischen Literatur und Szenario, Regisseur und Kameramann zeigt aber hinreichend, dass der unaufhaltsame Aufstieg des bulgarischen Kinos auf eine breite, harmonisch gewachsene Grundlage baut. Und auch das hatte seine Folgen: Einmalmehr im genau richtigen Moment zog das Zentralkomitee der bulgarischen KP nach. Es entschied 1968: das verstärkte Gewicht des Verbands der Filmschaffenden; mehr Demokratie bei der Herstellung; nahezu die Verdoppelung der Quantität. Die Folge: mehr Qualität, mehr Persönlichkeit in Thema und Filmsprache, Betonung der nationalen Komponente, des Eigenständigen, Unverwechselbaren.

Aus diesen Strömungen heraus muss der Aufschwung um und nach 1968 verstanden werden. Der Schriftsteller Bogomil Rainow bearbeitete seinen Roman *Wege ins Nirgendwo* (1966), was in der Regie von Methodi Andonow zu einem wegweisenden, modernen Film führte: *Das Zimmer in weiss* (1968). Im gleichen Jahr entstand ein weiteres Debüt, *Die Ikonostase* von Christo Christow und Todor Dinow, ein Film, der in Locarno entdeckt wurde, das vielleicht wichtigste Werk dieser Jahre, ein nationales Bekenntnis, das in der Zeit der türkischen Besetzung spielt und in dem Albert Cervoni den bulgarischen *Andrei Rublow* erkennt. Und in *Vögel und Windhunde* — der nach Pesaro gelangte — tauchte Georgi Stoianow in die Zeit des Faschismus, mit einer für 1968 fast ungehörig unorthodoxen Optik. Auch das ist ein Datum: schon durch die moderne Stilmischung und die Sprache der Metaphern, durch eine starke, differenzierte Persönlichkeit, die auch Stoianows letzten Film, *Die Grille im Ohr* (1975), zu prägen vermag.

Nach Weulo Radews Film *Die schwarzen Engel*, der die Vergangenheit lyrisch beleuchtet hatte (1969), kamen die Jahre des Schriftstellers Nikolai Chaitow, eines ursprünglichen, ironisch-liebevollen und ganz in der bulgarischen Nation verwurzelten Autors. Milen Nikolows Chaitow-Adaption *Nacktes Gewissen* (1969) tauchte in die dreissiger Jahre, in die Bergwelt; sein Film war in Locarno zusammen mit dem ebenfalls mittellangen Film *Examen* (1971) zu sehen. Letzterer bedeutete, ebenfalls nach Chaitow gedreht, das Debüt von Georgi Dulgerow, der später *Und der Tag kam...* schaffen sollte. Auf Chaitow zurück gehen auch Nikolows *Das Ende des Lieds* (1970) und Methodi Andonows zweites grosses Werk, *Das Ziegenhorn* (1971). In beiden Filmen lebt das Bulgarien der weiteren Vergangenheit in poetisch-kraftvoller Weise auf: der Anfang des 20. Jahrhunderts anhand eines unglücklichen Gesetzlosen bei Nikolow, das 17. Jahrhundert in der Geschichte Chaitows/Andonows einer übersteigerten Rache.

Diese erste Explosion von Filmautoren, die plötzlich mehr schöpferischen Freiraum erhalten hatten, blieb erneut nicht ohne Auswirkungen: Der 10. Kongress der bulgarischen KP gewährte den drei Produktionskollektiven mehr Autonomie; sie sollten nicht weiterhin nur der Staatsleitung und der Direktion der bulgarischen Kinematographie unterstellt werden, sondern direkt auch dem dadurch aufgewerteten Verband der Filmschaffenden. Bürokratische Zwänge und allzu lähmendes Mitspracherecht der Funktionäre wurden zugunsten grösserer kreativer Alternativen abgebaut. Und nicht zu Unrecht nennt man die Jahre 1971/72 die entscheidende Wende im bulgarischen Film, eine Wende allerdings, die — wie ich zu skizzieren versuchte — unter dem schöpferischen Druck und der gesamten kulturellen Vielfalt einfach erfolgen musste.

Diese Weisungen, die zeitlich ungefähr mit jenen des Zentralkomitees der KPdSU für das sowjetische Filmschaffen zusammenfielen (« Prawda » vom 22. August 1972), ermunterten vor allem zu zeitgenössischen Filmen, die sich mit der herrschenden Realität auseinandersetzen. Trotzdem blieben vergangenheits-orientierte Stoffe wiederholt Gegenstand herausragender Filme. Denn die Linie von *Ende des Lieds, Almanach* (Peter Donew, 1967), *Nacktes Gewissen, Ziegenhorn* und *Examen* führte, mit dem verstärkten Gewicht auf der Migration, zu Filmen wie *Der letzte Sommer*, dem seinerseits *Ewige Zeiten, Baum ohne Wurzeln* (nach Chaitow) und *Der Bauer auf dem Velo* folgten. Diese Filme zeigen, dass sich aus etlichen Gründen Vergangenheits- und Gegenwarts-Stoffe nicht mehr einfach trennen lassen, seit die Optik für beide Richtungen in der unmythifizierten, fragenden Gegenwart verwurzelt ist.

Bereits die zitierten Filme belegen, in welchem Ausmass nach 1968 junge Talente zum Zuge kamen — zumeist (noch) mit Stoffen aus der Vergangenheit. Seit 1968 bringt Bulgarien jährlich mehr als vier Debütanten hervor: Leute wie Terziew, Staikow, Zachariew, Schopow und Andreikow.

Andere debütierten, indem sie neue Ansatzpunkte in historischen Stoffen fanden: so Iwan Nitschew in *Erinnerung*, Georgi Dulgerow in *Und der Tag kam...* (beide 1973) sowie Nikolas Russew in *Woher kennen wir uns?* (1975).

Unter den 1976 fertiggestellten Werken schliesslich behandeln führende Regisseure wie Staikow und Scharlandshiew die Zeit des Attentats von Sofia (1925), resp. die Zeit vor und während der Befreiung vom 9. September 1944. Zeigt *Iwan Kondarew* von Nikolas Korabow, 1972, den Irrtum der bulgarischen Kommunisten auf, die 1923 indifferent bleiben vor der bürgerlichen Reaktion, so analysiert Ludmil Staikow in *Ergänzung zum Gesetz über die Sicherheit des Staates* mit einer sehr bemerkenswerten Mischung aus Verständnis und Kritik, wie es zum blutigen Attentat in der Kathedrale Sweta-Nedelia von Sofia kam.

VERGANGENHEIT 1976

Ludmil Staikows Films setzt in der Zeit nach 1923 ein: Nachdem sich ein zunehmend faschistisches Regime eingerichtet und im September 1923 einen Arbeiteraufstand blutig niedergeschlagen hatte. Unter dem Deckmantel einer Scheindemokratie begann die Abrechnung mit den antifaschistischen Kräften. Staikow beschreibt in suggestiv-direkter, aktuell gebliebener Art die Verhaftungen, die Repression eines staatlichen Kontrollapparates sowie jenen Weg, auf dem sich die Opposition im Untergrund organisiert. Die zentrale Frage zielt darauf, wie man sich unter Terror, Gleichschaltung und Gewalt eines Regimes verhalten soll. Terror und Gegengewalt von links werden abgelehnt: als kleinbürgerliche Auswüchse, die bloss neuen Terror schaffen würden. Einerseits wird deutlich, wie ein pseudo-liberales Regime zwangsläufig faschistisch wird, wo es seine Macht und Privilegien bedroht fühlt; anderseits bringen Verzweiflung, Leidenschaft und das Gefühl der momentanen Machtlosigkeit die Linke dazu, das Attentat durchzuführen — was den Machthabern just den

willkommenen Vorwand gibt, ihren Verfolgungen und blutigen Sanktionen jede Grenze zu öffnen.

Über das Oberflächenbild der Revolution hinaus geht auch Lubomir Scharlandshiew in *Denke an deinen Zwilling,* in einem Film, der — wie der Titel antönt — mehrere Pole und Bewegungen im Auge behält, diese formal aber nicht völlig zusammenzubringen vermag. Durch die Optik des Erzählers weitet sich der Vorabend der September-Revolution von 1944 auf Jahrzehnte davor und auf das Echo danach aus ; der in anderen Filmen oft zu globale historische Prozess wurzelt hier präzis im nationalen Charakter, der anhand eines Dorfes und dessen Geschichte wiedergegeben wird. Der Film variiert — nach dem hervorragenden Szenario von Konstantin Pawlow — den Dualismus von Privatem und Gesellschaft, Pessimismus und Optimismus, Tod und Zukunft. Er reflektiert über den Begriff vom Guten und Bösen in derselben Figur. Da leben Menschen aus den verschiedensten sozialen Schichten ihr gemeinsames Schicksal ; da wird ein historischer Komplex nicht als fester Block präsentiert, sondern so lange ge- und zerbrochen, bis er, zusammen mit dem Menschen, eine wirkliche Ganzheit bildet. Das gilt auch für die Relativierung der Helden, von denen zuletzt Stoffreste und Knöpfe bleiben, wie auch für die Frage, was nach dem kommunistischen Sieg geschehen würde, wie die neuen Beziehungen geschaffen werden können, ob dazu die soziale Neukonstruktion allein schon genüge. Dass sie es allein nicht tut, weiss man, und das zeigen denn auch die modernen Filme Bulgariens, die sich mit der Aktualität auseinandersetzen, Filme, die nicht zum « Letzten » vordringen, weil sie wissen, dass so vieles (und Entscheidendes) dazwischen liegt. Von diesen Filmen handelt unser nächster Beitrag.

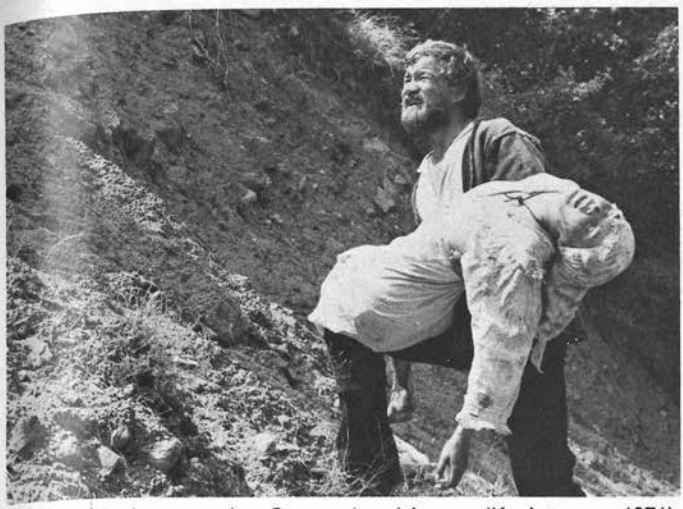
Bruno Jaeggi

(Vergleiche dazu das Kapitel « Ausgewählte Filme ».)

ACTUALITES DE L'HISTOIRE

A la fin des années quarante, quand la production bulgare partait pratiquement de zéro, le choix de thèmes relatifs au passé immédiat s'imposait. Cette tendance se trouvait accentuée par l'influence du cinéma soviétique. La prédominance d'un héroïsme stéréotypé en était le résultat. Dès 1956, le public réclame des sujets contemporains. La production répond à cette demande, mais n'abandonne pas pour autant les sujets historiques. Or, dans la plupart des films historiques récents, le passé est vu « à travers le prisme du présent » (Maria Ratchéva). Ces films évitent la glorification schématique au profit d'un récit nuancé qui invite à la réflelxion. Cette nouvelle conception a été exprimée, entre autres, par Todor Andreïkov : « C'est le cinéma moderne qui agit sur le spectateur avant tout par l'allusion et non point par l'affiche, par le sous-entendu et non par la déclaration directe. »

Dans son texte, Bruno Jaeggi retrace cette évolution en prenant pour exemples des œuvres marquantes du cinéma bulgare, de **Alerte** de Zakhari Jandov (1951) à **Pense à ton jumeau** de Loubomir Charlandjiev (1976). Il décrit également l'évolution qu'a suivi l'organisation de la cinématographie bulgare et qui a permis l'éclosion d'une production originale : par la création des unités de production, par le renforcement répété de leur autonomie et par l'influence accentuée à plusieurs reprises de l'Association des Cinéastes. (meg)



Méthodi Andonov : « La Corne de chèvre » (Koziat rog, 1971).

Méthodi Andonov : « La Corne de chèvre ».

Méthodi Andonov : « La chambre en Blanc » (Bialata Staïa, 1968).

Nicolas Korabov : « Ivan Kondarev » (Ivan Kondarev, 1972).

Nicolas Korabov : « Ivan Kondarev ».

Edouard Zakhariev : « Le Recensement des Lapins de Garenne » (Prebroïavenéto na divité zaïtzi, 1973).

Veulo Radev : « Ames Condamnées » (Osadeni douchi, 1974).

Veulo Radev : « Ames Condamnées ».

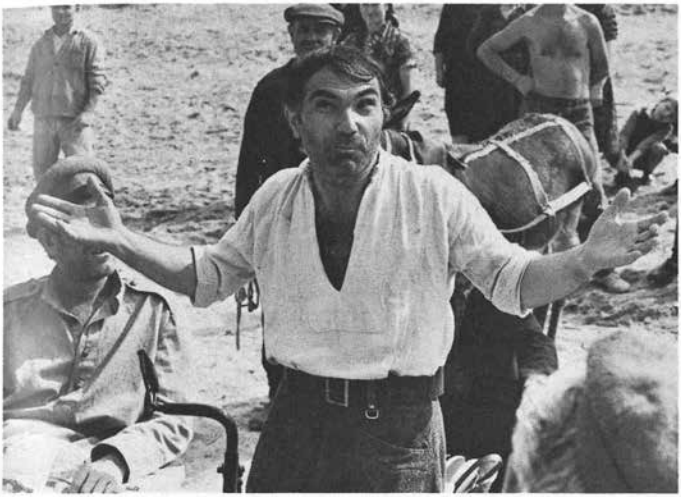
Binka Jeliazkova : « Leurs Dernières Paroles » (Posledna Douma, 1972).

Ludmil Staïkov : « Affection » (Obitch, 1972).

Ludmil Staïkov : « Affection ».

Ludmil Staïkov : « Affection ».

Christo Christov : « Arbre sans Racine » (Darvo bez koren, 1974).



Christo Christov : « Le Dernier Eté » (Posledno Liato, 1972).

Christo Christov : « Le Dernier Eté ».

Christo Christov : « Le Dernier Eté ».

Brennpunkt: Hier und Jetzt

Fragen und Themen des neuen bulgarischen Films

Oberflächlich betrachtet hat der gegenwartsbezogene Film Bulgariens eine relativ kurze Geschichte. Die 1971/72 nicht nur in Bulgarien vollzogene Umstrukturierung der Produktion und die von der Staatsleitung erlassene Forderung, die Kunst solle sich vermehrt um die aktuellen gesellschaftlichen Probleme kümmern, schien die fruchtbare Auseinandersetzung mit der Gegenwart in die Wege zu leiten. In Wahrheit aber existierte diese Tendenz untergründig schon zuvor in erheblichem Mass. In den sechziger, zum Teil schon in den fünfziger Jahren begannen die bulgarischen Filme, die Vergangenheit als dialektischen Ansatzpunkt zu begreifen, um das heutige Bulgarien, dessen Gesellschaft und Individuum in der ganzen Problematik und nationalen Eigenständigkeit aufzufächern und zu beleuchten. Geschichte war bereits in diesen Filmen nicht mehr Vorwand zu Restauration oder heroischer Rekonstruktion.

Es schien mir daher richtig, im Kapitel « Wie aktuell ist Vergangenheit ? » auf Strömungen hinzuweisen, ohne die es den heutigen gegenwartsbezogenen Film Bulgariens gar nicht geben könnte. Die Filmschaffenden standen bald einmal vor der Alternative : Entweder der Vergangenheit aktuell und neu zu begegnen — oder die Aktualität und das Neue aus der Verwurzelung in der bulgarischen Vergangenheit heraus anzupacken. Denn diese Verwurzelung erst, diese Reflexion des nationalen, sozialen und moralischen Standorts konnte zu den bedeutenden Werken der letzten Jahre führen. Es ist daher verständlich, wenn Filme wie *Das Ziegenhorn,*

Der letzte Sommer und *Ewige Zeiten* durch ihre geistige Ausweitung nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich universell und zugleich präzis definiert wirken. Derartige Filme überschritten die theoretische Grenzlinie zwischen Damals und Heute, Anderswo und Hier.

DER DURCHBRUCH

Bis zu den siebziger Jahren blieb der bulgarische Film vorwiegend vergangenen Stoffen zugewandt ; zeitgenössisch orientierte Filme, wie sie das Publikum forderte, erreichten selten ein künstlerisches Niveau. Dazu brauchte es nicht nur die Abschaffung von Personenkult, übermächtiger Bürokratie und Dogmatik, sondern es brauchte auch eine neue Generation sowie die geistige und technische Reife der neuen Regisseure. Die Zuwendung zu Gegenwartsproblemen und die entsprechende Optik können nicht einfach bestellt und von einem Tag auf den andern bewerkstelligt werden

Die Neuorientierung begann entsprechend langsam. Immerhin gab es Vorläufer. So Danko Dakowski, der in den Jahren 1955 bis 1960 in die Dörfer des heutigen Bulgarien tauchte. 1962 debütierte dann ein Regisseur, der das Vertrauen in einen gegenwartsbezogenen Filmstoff besass und auch die notwendige Persönlichkeit und Ehrlichkeit verriet : Lubomir Scharlandshiew. In *Chronik der Gefühle*, später in *Karambolage* (1966) pflegte er eine psychologische Tendenz ; in der dialektisch verstandenen Einzelfigur begannen sich jene Vielschichtigkeiten zu brechen, die man in vielen historischen Filmen vermisst hatte. 1967 folgte der ähnlich gelagerte Film Scharlandshiews *Mandelgeruch*, und im gleichen Jahr setzte sich Wladislaw Ikonomow in metaphorischer Weise mit der Bergwelt auseinander (*Stille Pfade*). Inzwischen hatte sich auch der Kameramann Weula Radew als Regisseur profiliert, mit der Bearbeitung des Romans von Emilian Stanew *Der Pfirsichdieb*, 1964. Ich erwähne diesen Film, obwohl

er in der Vergangenheit spielt : Denn seine analytische, nach innen gelagerte Kraft, die individuelle, differenzierte Optik hat sehr viel zu tun mit dem Reifeprozess des modernen bulgarischen Films.

Mit diesen bemerkenswerten Filmen setzte sich die Individualisierung der Konflikte durch : nicht im Sinne des alten Hollywood etwa, nicht als Flucht ins Private. Aber hier zeigte man endlich nicht den grossen, trüben Fluss, sondern die Bäche, die ihn erst schaffen und am Leben erhalten. Hier kam das allegorische Individuum zum Zuge, das die persönlichen Ideen des Autors konkretisiert und moralische, soziale Fragen aufwirft. Hier wurde vorbereitet, was heute die gesellschaftliche Relevanz ausmacht von Regisseuren wie Zachariew, Schopow, Stoianow, Terziew, Andreikow und Christow.

Die Anforderungen, die ein Gegenwartsfilm stellt, erfüllte Methodi Andonow 1968 in bestechender Weise. Geburtshelfer zu *Das Zimmer in weiss* war wiedereinmal Bogomil Rainow, der auch zum nächsten Film Andonows ein eigenes Buch drehgerecht umformte (*Nichts Schöneres als schlechtes Wetter*, 1970). Als Moralist erwies sich Borislaw Scharaliew in *Der unentbehrliche Sünder*, 1970, in einem Film, der wiederum den Einzelnen aufwertete und wichtige gesellschaftliche Fragen kritisch anriss.

Den wohl endgültigen, international beachteten Durchbruch des modernen Gegenwartsfilms schuf 1972 erneut ein Debüt : *Liebe* von Ludmil Staikow. Hier setzte sich mit unverwässerter Persönlichkeit eine Regiebegabung mit der Privatwelt, mit der Vielfalt des Menschen auseinander. Das Psychologische und Intime wurde zum Brennpunkt auch gesellschaftlicher Fragen. Auch *Liebe* setzt die moralische Tendenz fort : Die Kamera beobachtet das leere Ritual einer verbürgerlicht gebliebenen Gesellschaft, die im alltäglichen Komfort zu ersticken droht. Das offene Ende, die Reflexion über die Notwendigkeit, an sich und das Leben höhere Ansprüche zu stellen, die ungewisse Erwartung des Unbekannten sowie die Eigensensibilität von Autor und Figuren : All das,

was uns heute Stoianow, Christow, Terziew und andere zeigen, liegt hier bereits überzeugend vor. Staikow darf als einer der Wegbereiter jenes modernen bulgarischen Kinos gelten, das im Publikum mündige Zuschauer sieht. Ihnen wird die Möglichkeit gegeben, sich selbst in den Film miteinzubringen, ohne die notwendige Distanz und Reflexion aufzulösen.

WICHTIGE DEBÜTS

Mit Staikow kamen auch andere bahnbrechende Debütanten auf : Szenaristen — Georgi Mischew — und Regisseure wie Eduard Zachariew, Georgi Dulgerow, Iwan Nitschew, Todor Andreikow, Nikolas Russew und andere. Gegenüber dem Impetus dieser « neuen Welle » hatten es Leute wie Milen Nikolow (*Der Sommer von Sankt Martin*) und Boris-law Scharaliew (*Erwartung*) — beide 1972 — sowie Todor Stoianow (*Gegenwart*, 1974) schwer. So setzte 1972 Iwan Terziew in *Männer ohne Arbeit* zu einem eigentlichen zweiten Debüt an, nachdem er mit seiner Rainow-Adaption *Herr Niemand* 1968 einen Fehlstart verzeichnet hatte. Sein dritter Film, *Starkes Wasser* (1975) variierte und vertiefte die zuvor aufgeworfenen Ideen, den frischen, ironisch-kritischen Ton.

Männer ohne Arbeit ist ein lyrisch-humorvoller Film über die Immobilität und das Warten. Männer verharren eine Woche lang, ohne zu arbeiten, weil einerseits das Material, anderseits das Geld fehlt. Doch man vertröstet sich : Denn Bulgarien ist — wie auch Zachariew schmunzelnd meint — ein « reiches Land » und kann es sich — wie in Terziews *Starkes Wasser* — offensichtlich leisten, die Arbeiter zu bezahlen, ohne dass sie wirklich arbeiten. Mit eleganter Leichtigkeit beobachtet Terziew das Verhalten der Untätigen und die Konsequenz der Langeweile : die Aggressivität. Am Schluss greift man allgemein zur Schaufel und macht dem Bürgermeister auch ohne das gewünschte Material einen schönen Platz — auf den er so lange hat warten müssen. Nur

ist der Platz jetzt halt aus Kies, nicht aus Asphalt. Aber was soll's: Solidarität und Fest sind gewährleistet, und wo's um die Berappung geht, greift man zur Kollekte.

Wie Iwan Terziew brauchte auch Iwan Andonow einen zweiten Start. Sein Debüt *Eine schwierige Liebe* (1974) überzeugte gar nicht. Mit *Der Reigen der Nymphen* (1976) gelang ihm — nicht zuletzt dank Georgi Mischew — eine korrosive Kritik an Verbürgerlichung, Moral und Materialismus sowie an einer in Bulgarien offenbar (immer noch) verbreiteten Konsumationswut. Stark beteiligt war der Szenarist Georgi Mischew auch am Erfolg eines weiteren Debütanten — Eduard Zachariews. Setzte sich dieser ironisch-distanzierte Beobachter 1973 mit der Bürokratie und der provinziellen Gleichgültigkeit auseinander (*Die Volkszählung der Wildkaninchen*), so geisselte er in *Zone der Villen* (1974) mit sarkastischem Ingrimm und dunklem Humor die Villenbesitzer, ein neues, innerlich steriles Konsum-Bürgertum.

Nach den ersten Langspielfilmen von Georgi Dulgerow und Iwan Nitschew, die sich — letzterer nur bedingt — der Vergangenheit zuwandten, und während 1974 Christo Christow das Buch Chaitows *Baum ohne Wurzeln* bearbeitete und Assen Schopow dasselbe Thema — die Migration — von einer andern, bisher unübertroffenen Seite anging (*Ewige Zeiten*, 1974), schritt der bedeutende Filmkritiker und heutige Direktor der bulgarischen Cinémathèque, Todor Andreikow, zu seinem Debüt: Sein *Sonntagsmatch* ist zweifellos der Film, der — auch formal — am offensten und direktesten in den (provinziellen) Alltag der heutigen bulgarischen Jugend taucht. Er erweist sich darin als Pointillist, der mit unaufdringlicher Schärfe das Detail erfasst und das Verhalten des Menschen soziologisch und moralisch durchleuchtet. Sein eigenwillig-moderner Film zählt zu jenen bulgarischen Werken, die sich nicht auf Anhieb voll öffnen, die dem Zuschauer viel Freiheit zur Entdeckung gewähren. Nikolas Rudarows Debüt *Den Apfel aufessen* (1976) verspricht ebenfalls einiges, obwohl die Regie mit dem sympathischen, aber etwas wei-

chen Drehbuch der *Erinnerung*-Szenaristin Swoboda Batschwarowa nicht ganz zurecht kommt. Es ist dies die Geschichte eines königlichen Ex-Offiziers, der einst eine Partisanenkämpferin erschossen hat, ohne der Tat überführt worden zu sein. Am Schluss stellt sich der Offizier, nüchtern, emotionslos, dem Untersuchungsrichter. Was hier zählt, ist das behutsame Porträt eines Mannes, dem die Chance gegeben wird, seine eigene Vergangenheit zu bewältigen. Geschickt wirkt das verflochtene Verhältnis zwischen Offizier und Untersuchungsrichter, die Darstellung auch der Angst, die man 1944 überwunden geglaubt hat. Daraus ergibt sich eine Optik, die dem Offizier mit dem notwendigen kritischen Verständnis begegnet.

ZACHARIEW UND SCHOPOW

Obwohl Zachariews und Schopows Debüt 1974, resp. 1975 am Internationalen Filmfestival von Locarno erfolgreich gezeigt und darauf durch Cinélibre in der Schweiz vertrieben worden ist, muss innerhalb des Gesamtkontextes auf diese wichtigen Filme eingegangen werden.

Zum einen deshalb, weil gerade *Die Volkszählung der Wildkaninchen* eine grosse Möglichkeit des bulgarischen Kinos aufzeigt, das Nationale zum allgemein Zutreffenden und « kleine » Filme zu grossen Dimensionen zu erheben. Der wenig aufwendige, dramaturgisch betont zurückhaltende Film kann ein Ansporn für nachkommende Debütanten sein, den Rahmen zu wählen, in dem sie die formalen und technischen Mittel beherrschen und voll ausnutzen können. Mit unprätentiöser Frische verbindet Zachariew das laute Lachen mit dem komplizenhaften, doppelbödigen Lächeln ; seine oft bissigen Metaphern decken eine brüchige Oberfläche auf, unter der Zachariew Bürokratie und Hypokrisie, menschliche Schwächen, Mücken und Widersprüche einmal geisselt, dann ironisiert. Er weiss das — scheinbar — Unerhebliche zu fassen und auszuloten, und er setzt den in der bulgarischen

Literatur auffallenden Zug zu Kritik, Sarkasmus und lebensvoller Satire in einem Film um, dem man etliche Einflüsse auf kommende bulgarische Filme wünschen möchte.

Ohne Ironie geht es auch in Schopows schönem, eindringlichem *Ewigen Zeiten* nicht ; doch das sensible Licht, der Ernst des Tons wiegen vor. Zugleich kann der Zuschauer auch bei Schopow einen Zug entdecken, der dem osteuropäischen Film besonders zur Ehre gereicht : die liebevolle, nüancierte Art, mit der die Figuren gezeichnet werden, der Wille, selbst dort aufzufächern, Sympathie und Verständnis zu wecken, wo man eine Figur kritisiert, wo man ihr Verhalten in Frage stellt.

Tatsächlich öffnet sich in Schopows Debüt vollends die Schere zwischen Menschen, die zuvor noch dieselben Wurzeln hatten und gemeinsam für den Sozialismus gekämpft haben. Niemand hört mehr den drei Männern zu, die im verlassenen Dorf bleiben und den ihnen fragwürdig erscheinenden Fortschritt negieren. Aber der Zuschauer hört : Dass Fortschritt und Technik, die am Menschen vorbeizielen, unhaltbar sind ; dass es die Wahrheit für alle nicht gibt ; dass ein Mensch eben bereits ein Mensch ist und dass nicht die Zahl Gewicht und Wert der Menge ausmacht. Der Film, der das Verhältnis zwischen dem Eigengewicht einer Epoche und der Verantwortlichkeit des Einzelnen diskutiert, gliedert sich in jene starke Tendenz ein, welche die Interdependenz von Gesellschaft und Individuum auszuloten versucht. Darin hat der Film von Assen Schopow etliche Gemeinsamkeiten mit Iwan Terziews *Starkes Wasser* und Christo Christows *Der Zyklop*, wobei er mit seinem Temperament, seinem oft fast bohrenden, aber nie zu schweren Ernst näher bei letzterem steht.

UND DIE BISHERIGEN

Gegenüber diesen jungen Kräften haben die bereits vor den siebziger Jahren debütierten Regisseure einen eher schweren

Filmwissenschaft
Universität Zürich

Stand. So ist es um Weula Radew relativ still geworden, obwohl sein Film aus dem spanischen Bürgerkrieg, *Verdammte Seelen* (1974), nach Dimitr Dimows Roman entstanden, zu gefallen weiss : in der Abkehr vom « positiven » Helden, durch Eindringlichkeit und Objektivierung. Ludmil Staikows bereits vorgestellte *Ergänzung zum Gesetz...* erfüllt die durch *Liebe* geweckten Hoffnungen kaum. Und andere Namen sind fast ganz verschollen. Dagegen ist Georgi Stoianow mit *Die Grille im Ohr* (1975) ein wichtiger Film gelungen.

Rangel Waltschanow seinerseits hat zwar keinen Film mehr mit dem Stellenwert von *Die kleine Insel* anzubieten ; sein *Untersuchungsrichter und der Wald* (1975) gefällt aber doch als eindringliche Studie über das Verhältnis zwischen Rechtsvertreter und Rechtsbrecherin. Dieser Autorenfilm gibt sich als psychologischer Thriller, hinter dem sich gesellschaftspolitische Fragen öffnen. Ein Mädchen, das die Arbeit in der Fabrik aufgegeben hat, krank und isoliert ist, bringt einen Mann um, nachdem dieser ihr ein Zuhause angeboten und sie, den Mächtigen spielend, zur Gefangenen gemacht hat. Das verschwiegen-verletzte Mädchen stört den Untersuchungsrichter aus der Routine auf ; er muss den Fall ganz von der Persönlichkeit, von der individuellen Problematik der Verhörten her aufrollen. Dadurch gibt es, ganz leise, innere Berührungspunkte ; zugleich wird die illusionslose, entfremdete Situation des Mädchens deutlich. Der Film ist eine Wahrheitssuche jenseits sturer Regeln.

Waltschanow ruft — abgesehen von der Aufwertung des Einzelnen — etwas in Erinnerung, das im osteuropäischen Film nicht immer ohne Verkrampfung und hypokriten Puritanismus verdrängt wird : nämlich dass ein nackter Frauenkörper alles andere als etwas Anstössiges und Unreales ist. Waltschanows Porträt einer unschuldigen Schuldigen verheimlicht ebenfalls nicht, dass es halt auch im Sozialismus (neue alte) Formen von Prostitution, Pornographie, Frauenverachtung sowie aufgeschmissene, entwurzelte, herumirrende Menschen gibt.

Selbst ein so begabter und profilierter Autor wie Christo Christow läuft Gefahr, vom modernen Kino überrannt zu werden. Jedenfalls sündigt sein *Der Zyklop* (1976) durch ästhetisierend-formalistische Recherchen, durch artifizielle Arrangements und Metaphern, durch eine Ambition, die mitunter den Zugang zur gewichtigen Reflexion des Werkes erheblich erschwert. Vielleicht kommt Christow just das, was am Anfang (*Ikonostase, Der letzte Sommer*) seine Originalität ausgemacht hat, in die Quere : Der ehemalige Arzt, der als Maler, Dekorateur (auch für *Zyklop*) und Theaterregisseur von sich reden gemacht hat, läuft Gefahr, das Kreative der Malerei und die Darstellerführung des Theaters zu wenig reflektiert auf die Kinoleinwand zu übertragen.

DER ZYKLOP

Trotz angebrachter Reserven verlangt Christo Christows letzter Film einige Aufmerksamkeit. Denn Christow erhöht die moralische Auseinandersetzung zur Ethik (wie Stoianow) ; wie *Die Grille im Ohr* steht auch hier der Mensch vor der individuell, existentiell und gesellschaftlich entscheidenden Wahl.

Christows Allegorie inspiriert sich erneut an einem literarischen Werk : diesmal am aktuellen, in Bulgarien offenbar überaus umstrittenen Buch von Gentscho Stoew. In *Der Zyklop* wird alles zur Metapher. So die zentrale Figur, ein wissenschaftlich-technischer Spezialist, der völlig andere Aufgaben zu erfüllen hat — als Kommandant eines modernen U-Boots. Seine Arbeit ist in sich absurd : Er übt (so Gentscho Stoew) « die ein ganzes Leben dauernde Hauptprobe eines Stückes, dessen Premiere nie stattfinden wird ». Da zählt die Pflicht — doch wem gegenüber ? Gegenüber der Menschheit — oder der Menschlichkeit ? Gegenüber der Nation — oder deren Lebewesen ?

Christow inszeniert die filmdramaturgisch stets unterbrochene U-Boot-Fahrt als gigantisches Symbol : als Reise

zur Selbstfindung, ins Bewusstsein eines Mannes in all seinen Fazetten, letztlich ins Unterbewusste. Aufgestört, vielleicht gar verletzt, beginnt der Kommandant die verschiedenen Fragmente zusammenzubringen, zu prüfen, zu vergleichen. Seine Reise führt ihn zum Globalen : zu Platon, Einstein ; und wo er im Kino sieht, wie Japan vom Ozean gleichsam verschlungen wird, werden die allegorischen Bezugspunkte seines Koordinatennetzes fühlbarer. Er trägt nicht nur die Verantwortung gegenüber der « Menschheit » — sondern, und primär, gegenüber den und dem Menschen. Das eine bedingt das andere. Und hier hat er, der Kommandant, versagt : als Vater, als Ehemann, als Freund und Kollege. Er droht zum Zyklopen zu werden, in dessen Schatten seine Familie — soweit sie noch existiert — und seine Freunde fast nur eine « quantité négligeable » bedeuten. Christow lässt das Soziale in den philosophischen und psychologischen Teil seiner Fabel fliessen : « Was zählt, ist eine Welt mit ungelösten Problemen — und nicht gelöste Probleme ohne Welt ! »

Im noblen Ernst dieses komplexen Films werden andere Themen — der Pazifismus etwa — fast als grundlegende Selbstverständlichkeit integriert ; die dialektische Verbindung von Dokumentarem und Fiktion, Realität und Vorstellung, Gegenwart und Vergangenheit, Schwarzweiss und Farbe zeugt von einem Formwillen, von einer mitunter an Zanussis *Iluminacja* erinnernden Suche. Dieses stilistische Potential zeigt an, dass man diesen grossen Namen des bulgarischen Films trotz der Wachtablösung durch neue Autoren nicht aus der Sicht verlieren darf !

ANDERE GRUNDLAGEN

Seit dem 10. Kongress der bulgarischen KP und Shiwkows Ruf nach zeitgenössischen Themen wiegen im profilierten bulgarischen Film aktuelle Stoffe vor. Die Kritik erfolgt, nachdem gewählt, sie tastet nach notwendigen Veränderungen,

nachdem die Grundlage analysiert worden ist. Die führenden Autoren haben erkannt, dass sich in den « kleinen » Dingen und im Individuum das Ganze und Grosse viel schärfer bricht als in globalen Themen ; im Einzelnen ist das Humane, Soziale und Moralische nicht vom Ideologischen zu trennen. Im Gegensatz zu vielen Vertretern des jugoslawischen und tschechoslowakischen Kinos der sechziger Jahre gibt es im jungen bulgarischen Film kein selbstgefälliges Überborden, keinen spekulativen Spott oder elitären Zynismus. Auch die Hochstapelei liegt den Bulgaren nicht. Die tiefe Verwurzelung in ihrem Land, im nationalen Schicksal und die Ehrlichkeit, die Opportunismus verbietet, verweigern sowohl polierte Mythen wie verantwortungslosen Realitätsschwund. Nicht zuletzt deshalb ist dem neuen bulgarischen Film ein wirklich nationales und wirklich international betreffendes Profil gelungen.

Offensichtlich wird das auch von den bulgarischen Kinogängern honoriert. Während der schweizerische TV-Sklave sich kaum noch ins Kino bewegt, sehen sich tagtäglich fast 400 000 Bulgaren die Kinofilme an, in einer Nation, die nur unwesentlich grösser ist als die Schweiz ! Zwischen 1969 und 1976 hat sich damit die jährliche Besucherzahl fast — versiebenzehnfacht, obwohl auch das bulgarische Fernsehen vermehrt Filme zeigt. Es gibt schon zu denken, dass dieser kaum fassbare Anstieg des Kinointeresses völlig parallel verläuft zum anwachsenden bulgarischen Interesse für andere Kunst- und Kulturformen wie Theater, Malerei und Musik. Da gibt es keine Trennung von Gesellschaft und Publikum ins finanzkräftige, herausgeputzte Bildungsbürgertum für teuren Theater- und Konzertzwang einerseits und in gewöhnlichsterbliche Zuschauer fürs Kino anderseits, von dem eben diese Bürger bei uns so viel verstehen wie Analphabeten von Shakespeare und Taube von Bach und Brahms. Natürlich leisten in Bulgarien die Jugendlichen bereits ab 14 Jahren einen grossen Anteil zu diesen phänomenalen Zahlen — bei uns verbauen sture Polizeimassstäbe, aber auch Sex and Crime der Kinos eine analoge Öffnung. Doch auch das : Ein

Film wie Andonows *Das Ziegenhorn* bringt in Bulgarien immer noch achtmal mehr Zuschauer ins Kino als bei uns der Kinotöter *Emmannuelle*, zehnmal mehr als *Exorcist*, aber auch 27mal mehr als so hervorragende Werke wie *The Go-Between* und *La Salamandre* ! Truffauts *La Nuit américaine* kommt bei uns gar auf dünne 2,5 Prozent der bulgarischen *Ziegenhorn*-Zahlen. Und das ist zweifellos nicht nur durch die allerdings überaus bedenkenswerte Tatsache zu erklären, dass man in Sofia für ein Päckchen einheimischer Zigaretten viermal ins Kino kann, wo es sich bei uns gerade umgekehrt verhält. Dieses aktive Interesse des bulgarischen Kinopublikums ist ein weiterer Aspekt der gegenwärtigen Filmszene — ein Grund auch für Zuversicht (und schweizerischerseits ; zur Beschämung). Bruno Jaeggi

(Vergleiche dazu auch das Kapitel « Ausgewählte Filme ».)

POINT DE MIRE : ICI ET MAINTENANT

A travers de nombreux exemples, Bruno Jaeggi décrit l'évolution qu'ont suivi les films à sujet contemporain. Au cours des années 60, les réussites dans ce domaine restaient exceptionnelles ; la plupart des œuvres étaient marquées par une projection trop sommaire d'idées générales dans la vie privée des héros. Ce n'était qu'au début des années 70 que les cinéastes bulgares ont appris à réévaluer l'individu sans toutefois tomber dans le piège hollywoodien des histoires privées coupées de tout contexte social. En 1972, le film **Affection** de Loudmil Staïkov a prouvé que les cinéastes bulgares avaient définitivement appris à maîtriser cette tâche. C'était l'œuvre d'un débutant comme le sont beaucoup d'autres films cités dans ce chapitre.

Dans le cinéma bulgare actuel, la distinction entre les sujets historiques et les sujets contemporains est en train de s'estomper dans la mesure où l'Histoire est vue dans une optique contemporaine et le présent est compris en tant que fruit des évolutions passées. Le spectateur — enfin traité en adulte — est de plus en plus invité à tirer ses propres conclusions. Afin de créer la distance indispensable à cette attitude, les auteurs décrivent les problèmes souvent avec une forte dose d'humour et d'ironie.

La sincérité et la franchise dans le traitement des problèmes actuels ont valu au cinéma bulgare une clientèle fidèle. Nombreux sont ceux parmi les presque 400 000 spectateurs quotidiens qui choisissent un film bulgare. Ainsi **La Corne de Chèvre** a été vue par vingt-sept fois plus de spectateurs en Bulgarie que **La Salamandre** en Suisse. (meg)

Filmkopier-Anstalt für die gesamte Filmtechnik 35/16/8 in Farbe und schwarz/weiss

Schwarz Filmtechnik GmbH

CH-3072 Ostermundigen/Bern
Telefon 031 510141
Telex 32757 sonor

Die Grenzüberschreitung

Im Verlauf der siebziger Jahre hat der bulgarische Film jene entscheidende Grenze überschritten, die das Austauschbare vom Eigenständigen, das Gehabte vom Neuen, die Antwort von den Fragen trennt. Die persönlich geprägte, gesellschaftlich relevante Auseinandersetzung mit Individuum und Kollektiv hat begonnen. Die gestiegenen Ansprüche wirken endlich auch in die Breite ; die Zeit, wo nur hin und wieder eine einzelne Schwalbe den Frühling ankündigte, ist vorbei.

Die vorangegangenen Kapitel von CINEMA haben einige Aspekte dessen aufgezeigt, was erst eine kontinuierliche, vielfältige Filmproduktion zu tragen vermag. Der neue bulgarische Film ist aus einem nationalen Kulturbewusstsein heraus entstanden, das seit Jahren auf allen Sektoren stark gefördert wird, bis zur Musik des frühen Mittelalters und der Ikonenmalerei. Diese Suche nach den frühesten Spuren der bulgarischen Identität ist nicht zu trennen vom Charakter des Bulgaren, der durch die Geschichte vielfältige Einflüsse erfahren hat. Mit der impulsiven Kraft des Gefühls verbinden sich Kritik und Analyse zu einer Ehrlichkeit, die weder Mythen noch Tabus verschont. Dazu kommt die eigene Literatur, die sich — wie bereits aufgezeigt — als Nährboden für den Aufschwung des bulgarischen Kinos erwiesen hat, mit Autoren wie Chaitow (für sieben Filme !), Raditschkow, Rainow, Talew, Stanew, Stoew usw. Doch auch Schriftsteller, die nicht direkt die filmische Entwicklung beeinflusst haben, erklären Ursprung, Optik und Thematik vieler bulgarischer Filme. Etwa Jordan Jowkow, ein elegisch-lyrischer Pro-

saist, der das Wesen des Bulgaren aus dessen Vergangenheit heraus fassbar macht. Chaitow seinerseits hat den bulgarischen Film auch mit seinem Gesamtwerk inspiriert, nicht nur mit seinen Drehbüchern und verfilmten Erzählungen oder Romanen. Bei ihm schon findet sich jener Abstand zur Vergangenheit, der nur durch seine Sprache fühlbar wird ; er interessierte sich für moralische und politische Probleme anhand auch « negativer » Figuren, und schon früh warnte er vor der Versachlichung menschlicher Beziehungen und der Missachtung wichtiger Traditionen, die durch den zunehmenden Wohlstand und technologischen Fortschritt zerstört werden könnten. Und schliesslich ist auch das heutige Niveau hervorragender Szenaristen wie Mischew (für sieben Filme), Russew, Papasow und anderer nicht aus dem Nichts heraus entstanden : Man denke nur an Angel Wagenstein, an Waleri Petrow, Wassil Akiow, Wassilew oder Ganew.

Innerhalb der Affinitäten zwischen Schriftstellern, Szenaristen und Regisseuren spielen auch etliche Kameraleute eine herausragende Rolle, Leute wie Spassow (vor allem), Janakiew, Trentschew, Tschitschow, Plamen, Wagenstein usw. Und auch das hat Tradition, dank Operateuren wie Emil Wagenstein, Todor Stoianow, Tassew und Georgiew.

Diese unforcierte, wenn auch etwas langsame Entwicklung wurde von « äusseren » Umständen nicht bewirkt, wohl aber — und immerhin — begünstigt : von den staatlichen Entscheiden, von der Herkunft und Ausbildung der Regisseure. Studiert man aufmerksam deren Biographie, so ergibt sich daraus ein einziges Fazit : Die Vielfalt der Ausbildung und des künstlerischen Impulses garantieren die Vielfalt der Filme selbst. Gewiss : Etliche Autoren absolvierten die Filmschule in Moskau, so Zachariew, Russew, Dulgerow und Terziew. Aber gerade Terziew, der seine Liebe zum Film in der Schauspielschule, als Operateur, dann als Amateurfilmer gefunden hat, zeigt einen sonderbaren und sympathischen Weg zum Film auf. Georgi Stoianow lernte in Paris, Iwan Nitschew war in Lodz, Iwanka Grabtschewa in der DDR.

Die einen arbeiteten lange als Regieassistent, andere — wie Schopow und Methodi Andonow — kommen vom Theater, wo auch Kirkow, Waltschanow, Russew und andere arbeiten. Andreikow wechselte für die Dreharbeiten vom Kritikerplatz hinter die Kamera ; etliche übten sich beim Fernsehen oder im Dokumentarfilm. In letzterem zeichneten sich schon früh Zachariew aus (bereits 1967 mit einem Drehbuch von Mischew !) sowie Nitschew, Scharaliew und Georgi Stoianow, der sich 1969 ausdrücklich auf die Dokumentaristen Newena Toschewa und auf Zachariew berufen hat.

KLEINE FILME ?

Die genannte Grenzüberschreitung erfolgte nicht ohne den Einfluss durch andere Kinematographien ; das Bedürfnis und die Notwendigkeit, sich der Gegenwart zu stellen, akzentuierten die Wende. Jetzt gibt es kein Zurück mehr — oder es wäre die Katastrophe ; jetzt gibt es auch kein Verweilen, keine Repetition des bisher Erfolgreichen mehr — denn das wäre die Katastrophe in Raten, der Untergang in der Stagnation. Der bulgarische Film hat ein Versprechen abgelegt ; er hat Neuland aus der Tradition heraus fruchtbar gemacht. Er hat, nach dieser (Selbst-)Entdeckung, weiterzugehen : im Wissen, dass Neuland in all seinen Dimensionen stets das ist, was vor einem liegt. Gerade die Art, wie diese Grenzüberschreitung erfolgt ist, zeigt eine Chance, die der junge Film der CSSR und Jugoslawiens Ende der sechziger Jahre nicht besessen hatte und die im « cinema nôvo » von Anfang an, von innen und aussen, bedroht war.

Gewiss : Die Grenzüberschreitung spiegelt sich in vielen einzelnen Filmen, ja selbst in Bildern unserer CINEMA-Nummer, in konkreter Weise. Sie öffnet die Optik für das, was jenseits des Zauns (nicht nur der Zachariew-Filme), was jenseits der Glasscheibe des U-Boot-Kommandanten bei Christow oder des technischen Fortschritts (Schopow) liegt.

Ivan Nitchev : « Souvenir » (Spomen, 1973).

Ivan Nitchev : « Souvenir ».

Guéorgui Doulgerov : « Et le jour vint... » (I doïde denyat, 1973).

Guéorgui Doulgerov : « Et le jour vint... ».

Todor Andreïkov : « Matches du Dimanche » (Nedelnite matchove, 1974).

Todor Andreïkov : « Matches du Dimanche ».

Todor Andreïkov : « Matches du Dimanche ».

Ivan Terziev : « L'Eau Forte » (Silna voda, 1975).

Ivan Terziev : « L'Eau Forte ».

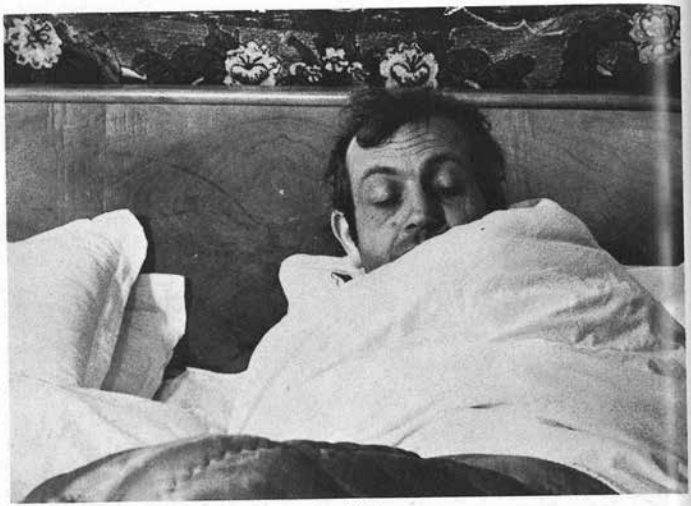
Ivan Terziev : « L'Eau Forte ».

Assen Chopov : « Temps Eternels » (Vetchni vremena, 1974).

Assen Chopov : « Temps Eternels ».

Assen Chopov : « Temps Eternels ».

Edouard Zakhariev : « Zone de Villas » (Vilna zona, 1974).



Edouard Zakhariev : « Zone de Villas ».

Sie meint nicht nur die vom modernen Film überwundene Grenze zwischen den einzelnen Genres und Tonlagen. Sie betrifft auch nicht allein die intensiv befragte Grenze, die Vergangenheit von Gegenwart, Land von Stadt, Dogma von Realität, Anonymes vom Individuum, Kompromiss von Ethik trennt. Eine Grenzüberschreitung gab es auch in der internationalen Kommunikation : durch den einsetzenden Dialog zwischen bulgarischen Filmemachern und Zuschauern in Ost und West, Nord und Süd, in der Sicht auf Probleme, die nationalen Charakter und universelle Resonanz haben. Bulgarische Filme werden heute in fast neunzig Ländern vertrieben. Die Schweiz dagegen hat relativ spät von dieser Grenzüberschreitung erfahren — obwohl zwischen Bulgarien und unserem Land sowie in der Suche der Filmautoren dort und hier viele Affinitäten, ja Parallelen bestehen. Rechnung getragen hat dem Aufschwung des bulgarischen Kinos dagegen die Internationale Filmkritik, die Ende Oktober/Anfang November 1976 in Sofia ein gelungenes Symposium über den bulgarischen Film veranstaltete.

Bei diesem Anlass kam ein offensichtlich hartnäckiges Missverständnis auf, als von « grossen » und « kleinen » Filmen gesprochen wurde. Vielleicht ist die Schweiz ein guter Platz, um von hier aus den Unterschied zu definieren. Denn innerhalb der Weltproduktion sind die Filme von Tanner, Soutter, Reusser, Koerfer, von Gunten, Lyssy, Gloor und vielen andern durchaus kleine Filme : was Aufwand, Budget und Lautstärke der Dramaturgie betrifft. Es sind dies Filme, die sich so weit wie nur möglich vom industriell Erzeugten entfernen, Filme, die im Kleinen, Allegorischen das Grosse suchen und sich durch die Distanz zur Grossproduktion relativ viel geistige und künstlerische Freiheit behaupten. Das sind kleine Filme, was ihre « Kleider », ihren « Wohnstil » betrifft — aber, ganz ohne Chauvinismus, zumeist grosse Filme, was ihre Substanz und das Cinéastische angeht. Und im Gegensatz zu etlichen ihrer Kollegen haben auch Andreikow, Stoianow, Zachariew, Schopow, Terziew und andere

bewiesen, dass nicht die aufgeblasenen Visagen, sondern die faltenreichen Gesichter die interessantesten sind, dass die verkleinernde Distanz die nötige Durchsicht erlaubt und nicht das aufdringliche Fresko, dass im kleinen Alltag Wahreres und oft auch Heroischeres durchschimmert als in der Historie, als im lauten Effekt und vordergründigen Aufwand.

Hier muss man wiedereinmal zu verstehen geben, dass im Westen auf die Dauer nur diese « kleinen », gegenwartsbezogenen Filme des Ostens eine Chance haben. Leise Filme, die die « Monstrosität des Alltags » (Umberto Rossi) verraten, wecken unser Verständnis — sie gehen uns etwas an, nicht die monströsen Revolutionsepen. In den persönlichen Filmen brechen sich denn auch vielmehr Erbe und Identität einer Nation. Wobei allerdings Talente wie Christo Christow darauf achten müssen, dass sie nicht zu international bewanderten Eklektikern werden.

WASSER IM WEIN

Ein weiteres Missverständnis wurzelt in einer zweifelhaften filmischen Tradition : nämlich die fatale Trennung von Inhalt und Form. Nicht selten tut man so, als ob der Film ein Vehikel wäre, mit dem Ideen und Stories transportiert würden : Inhalte, die man — je nach den Diskussionen mit Kollektiv und Direktion — wie Regenmäntel, Erbsen oder Weinflaschen austauschen könnte. Am leichtesten lässt sich das in jenen, glücklicherweise seltener gewordenen Filmen nachweisen, die revolutionäre Momente der Geschichte in einer urkonventionellen Form weitertragen, in der Meinung, auf diese Sprache liessen sich irgendwelche revolutionäre Ideen aufpropfen. « Le style c'est l'homme » mag ein Bonmot sein. Aber auf die Identität bezogen, heisst das immerhin, dass die Form der Inhalt und dass der Inhalt die Form ist. Wo man etwas ändert, verlagert sich das Ganze. Und wenn ich bei manchen Filmen den Eindruck habe, hier sei eine grosse

Drehbuch-Idee ohne feste Linie umgesetzt und somit aus dem Ursprung etwas anderes gemacht worden, so hat dies sicher mit dieser Praxis zu tun. Es ist, als trüge man Wasser in den Wein.

Ähnliche für die weitere Entwicklung des bulgarischen Kinos nicht unbedenkliche « Missverständnisse » gibt es in der Reflexion über die filmische Sprache und deren Rezeption durch das Publikum. Wenn sozialistische Publizisten oder Kritiker glauben, von Ästhetik *und* Ideologie sprechen zu können, muss man sich leise schockiert fühlen. Denn Ästhetik, Filmsprache *ist* Ideologie. Das gilt so gut für Hollywood wie für Moskau, für Paris wie für Tokio und Sofia. Um das einzusehen, braucht es keinen strukturalistischen Exkurs. Und es ist nun schlichtweg ein Unding, mit (kritischen) Filmen eine Gesellschaft in Richtung Zukunft weiterbringen zu wollen, mit einer Sprache, die schon nur durch den gewohnten Gebrauch und ihren zu Klischees gewordenen Codes eine Sprache der Macht ist und so nur das bereits Herrschende und Geherrscht-Habende weiterträgt.

So wirkt es rührend und bemühend zugleich, eine Liste aufzustellen, eine unvollständige selbstredend, um zu beweisen, dass die künstlerisch « besten » Filme die Masse ins Kino lockten und dass die « schlechtesten » bloss minimalstes Zuschauerinteresse weckten. Die im Kapitel « Wie aktuell ist Vergangenheit » zitierten Äusserungen von Todor Andreikow und Christo Ganew über den modernen Film und dessen Verhältnis zum Zuschauer bieten bereits eine weitsichtigere Replik auf diese Mentalität. Und schliesslich zählt das Publikum nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ : Wichtig ist, was wie im Kopf des einzelnen Zuschauers geschieht. Die Zeit des Personenkults und der Hollywood-Traumfabrik ist im modernen Film bewältigt. Nicht Monolog oder Identifikation ist gefragt, sondern der Dialog mit dem Zuschauer, sein dialektisches Verhältnis zum Dargestellten und der Form, mit der die Fiktion arrangiert, die Allegorie geöffnet, die Sprache transparent wird. Der Lärm der Leinwand kann nicht weiter

die wichtige Stille übertönen ; die Magie hat ihren lähmenden Bann verloren ; der Zuschauer ist nicht mehr das Kind, das vom Opa-Regisseur an der Hand geführt wird. Daraus erwächst die ganz natürliche, und die ganz notwendige, Konsequenz, dass der moderne Film dem Publikum immer etwas voraus ist. Wenn man das Publikum daran gewöhnt hat, Ansprüche an den Film zu stellen, sich selbst miteinzubringen, Ansprüche somit auch an sich selbst zu stellen, ist das ein ganz normaler, fruchtbarer Prozess. Und es stimmt nun einfach nicht, wenn bulgarische Kritiker behaupten, der diese Richtung verfolgende Autorenfilm verliere sich leicht in Isolation sowohl gegenüber dem Publikum als auch gegenüber der Aktualität. Genau das Gegenteil liesse sich anhand von Regisseuren beweisen, deren Namen aufzuzählen den Rahmen dieses Artikels sprengen würde. Ganz abgesehen davon, dass diese penible Optik auf die « Autoren » auch in anderen Kunstformen nie und nimmer zutrifft. Wenn sich — beispielsweise — der bulgarische Film auf die Codes und Zeichen des Bestehenden stützen will, weil diese nun (allmählich) vom Zuschauer verstanden werden, dann wird es um den bulgarischen Film bald wieder sehr, sehr still werden.

Auch von dieser Warte aus darf kein Wasser in den Wein getragen werden. Die Anbiederung mit dem sogenannt « breiten » Publikum, die sich in den kapitalistischen Ländern durch Profit-Kalkül und politische Nivellierungs-Absichten erklärt, ist der grösste Feind des filmischen Fortschritts und dadurch auch der grösste Feind für jenes Publikum, das mit sich und dem Film weiterkommen will und soll. Wo indessen Vertrauen herrscht in das behandelte Thema, in die zur Anwendung kommende Technik und schliesslich in die geistigen und emotionalen Fähigkeiten des Zuschauers, wird Film Zukunft haben.

Daher ziehe ich starke Persönlichkeiten, auch wenn sie Widerspruch wecken, jeder Form von vorsichtigem Kino vor. Nur durch den Mut auch zum möglichen Misserfolg kann Neuland erschlossen werden. Das Familienfernsehen

bietet uns zur Genüge nett und artig seine Konsumationsartikel an. Und aus Distanz betrachtet interessiert es mich aucht nicht, ob Filme wie *Die kleine Insel* (1958), *Erste Lektion* (1960), *Wir waren jung...* (1961), *Der Pfirsichdieb* (1964) oder *Vögel und Windhunde* (1968) Publikumshits waren oder nicht. Entscheidend ist, dass die offene, neue Struktur dieser Filme massgeblich am Durchbruch, an der Grenzüberschreitung des bulgarischen Films beteiligt war — um von den später folgenden Filmen erst gar nicht zu reden.

BEISPIELE

Ebenfalls aus Distanz betrachtet, fällt auf, dass der bulgarische Film im Zusammenhang mit Codes, Zeichen und Filmsprache selbst in konkreten Punkten, die wie Details erscheinen mögen, noch einen weiten Weg zurückzulegen hat. So etwa in der Sichtbarmachung des Fiktiven, in der Reflexion über die (fast durchweg fehlenden) Plan-Sequenzen, in der Darstellerführung, der Musik usw. Dazu einige konkrete Beispiele.

Die Schnitt-Gegenschnitt-Folge (etwa im Dialog) glaubt man bei uns vor allem vom (amerikanischen) Starsystem geerbt zu haben. Der schweizerische, antibürgerliche Film (Tanner) ist nicht der einzige, der damit rigoros gebrochen hat. Das ist heute — Star hin oder her — cinéma de papa. Das ist pures Identifikationskino, Filmsprache als Vehikel, äusserliche Absorption. Erstaunlicherweise strotzen heute noch viele bulgarische Film von Nah- und Grossaufnahmen, von an das vordergründige Geschehen gebundenen Travellings. Ob das ein noch nicht reflektiertes Erbe aus dem Personenkult ist ? Und : Woher rührt es, dass in so vielen Filmen, selbst bei Christow und Scharlandshiew, die Darsteller wie auf der Bühne auf- und abtreten, dass sie in vielen Dialogszenen theatermässig geführt werden? Viele Schau-

spieler machen einfach « ihre Nummern » ; sie denken an den äusserlichen Effekt und wollen das aufdrängen, was Sache einer sensibel registrierenden Kamera wäre. Sie bemühen sich peinlich um « Wirklichkeit », wo doch der moderne Film bestenfalls auf Wirklichkeit verweisen kann. Glaubt man, der Schauspieler — und noch der beste — sei autonom, er habe sich nicht zu integrieren, ja unterzuordnen einer Sprache aus Bildkomposition und -ausschnitt, Rhythmus, Distanz, Musikschnitt, usw. ? Gewiss : Es gibt Ausnahmen. Weitgehend bei Zachariews Erstling, bei Stoianow, zum Teil bei Terziew, sicher bei Andreikow. Ausnahmen sind auch Darsteller wie Itzhak Fintzi, Iwan Grigorow (*Das starke Wasser)*, Pawel Popandow (*Reigen der Nymphen, Die Grille im Ohr*). Zu oft aber verpatzt das Expressive der Darsteller die beste Sequenz, und (auch) eine Grossaufnahme — die alles anderer als leicht ist — wirkt nur dann schön, wenn sie auch notwendig ist.

Kritisches gilt auch für den Gebrauch der Musik. Zumeist bleibt sie nur begleitende Berieselung, unterstreicht sie — wie im vorgestrigen Kino — die ohnehin schon unterstrichenen Momente. Sie ist selten das, was Musik im verwandten Medium Film sein sollte : selbständiges Element im (dialektischen) Ausdruck. Ausnahmen dazu bilden die Filme von Zachariew, Stoianow, zum Teil Terziew, und ganz befreit von diesem Problem zeigt sich Todor Andreikow. Iwan Nitschew verdankt der Musik, wie Schopow und andere, die dichterischsten, schönsten — aber ein paar Mal auch die gefährlichsten Momente. Und es lohnt sich, nachzusehen, wer die vorzügliche Musik zu den Filmen von Zachariew, Nitschew, Schopow und Stoianow geschrieben hat — jedesmal Kiril Dontschew !

NUR EIN WUNDER ?

Diese unvollständigen Einwände mögen nur jene erstaunen, die glauben, irgendeine Kinematographie sei je als Ganzes

vollkommen. Es ist nur natürlich, dass auch bei der Grenzüberschreitung noch altes Gepäck mitgenommen wurde. Vorab die junge Generation hatte da weniger Abschiedsprobleme als die Generation, die schon in den fünfziger und sechziger Jahren dabei war. Meine Kritik schmälert auch nicht die enormen Fortschritte des bulgarischen Films : Sie lässt sie, im Gegenteil, akzentuierter hervortreten. Man kritisiert nur differenziert, was man liebt : Und Liebe, Vertrauen verdient der bulgarische Film von heute ohne jeden Zweifel. Vieles spricht dafür, dass es sich hier nicht nur um eines jener « Wunder », um eine jener « Explosionen » handelt, von denen der Kritikerjargon bis zur Unerträglichkeit voll ist, ehe das Gefeierte jäh wieder im nüchternen Alltag versinkt. Eine so harmonisch erfolgte Reife und Grösse, wie sie der bulgarische Film ohne Skandalerfolg und Forciertheit erreicht hat, kann kaum so leicht zum Rückschlag führen.

Auch der neueste Schritt in der anpassungsfähigen Organisation der bulgarischen Kinematographie nährt dieses Vertrauen. Vor wenigen Monaten wurde ein viertes Arbeitskollektiv geschaffen. Sein Name : *Savremennik* (« Zeitgenosse »). Da liegt bereits im Namen ein ganzes Programm vor. Es lohnt sich auch, die Zusammensetzung dieser jüngsten Gruppe näher zu besehen. Für die Leitung sind der Regisseur Ludmil Kirkow und der Drehbuchautor Athanas Zenew (Hauptredakteur) verantwortlich. Unter den Szenaristen finden wir : Waleri Petrow, Athanas Zenew und Georgi Mischew. Die Regisseure heissen : Eduard Zachariew und Iwan Terziew, der übrigens sein neuestes Projekt wiederum mit dem talentierten Boian Papazow plant. Bis jetzt sind zwei Filme bereits in Produktion und vier in Vorbereitung. Nikola Rudarow (*Den Apfel aufessen*) dreht seinen zweiten Film, nach dem Drehbuch von Zenew : *Leute von der Ferne. Matriachat* heisst der Film von Ludmil Kirkow, der seit 1974 nun zum dritten Mal mit Georgi Mischew zusammenarbeit. Und Ludmil Kirkow selbst meint zum Kollektiv *Savremennik* : « Die Hauptsache ist, dass die Filme der Gruppe sich mit wichtigen

(zeitgenössischen) Problemen auseinandersetzen, die ernst und ehrlich gestellt sind. »

Bruno Jaeggi

PASSAGE DE FRONTIERE

Le cinéma bulgare des années 70 a passé la frontière qui sépare le quelconque du spécifique, le déjà-vu de l'innovation. Il doit ce progrès à certains éléments dont il a déjà été question dans d'autres chapitres : l'apport de la littérature, la diversité de formation des cinéastes, des structures administratives adéquates et le respect à l'égard du spectateur.

Bruno Jaeggi soulève la question si cette évolution est temporaire (comme elle l'a été en Yougoslavie et en Tchécoslovaquie) ou si elle est irréversible. Il constate que les critiques bulgares ne sont pas toujours à la hauteur de ce nouveau cinéma. Ils continuent à distinguer de manière idéaliste entre le contenu idéologique d'un film et sa forme esthétique et à condamner comme élitaire les films ne trouvant pas un public large. Le cinéma bulgare est allé au-devant des exigences d'un public adulte. Il ne peut pas revenir en arrière, même si nous y trouvons toujours des résidus d'un « cinéma de papa ». Afin de pouvoir s'en libérer, il lui faut la confiance des responsables. La création récente d'un quatrième collectif nommé **Savremennik** (Contemporain) semble prouver qu'elle lui est acquise. (meg)

Ausgewählte Filme

Die Auswahl der durch CINELIBRE während der Monate Januar und Februar vertriebenen Filme versucht, Vielfalt in Thematik und Stil auzuzeigen. Sie berücksichtigt die Jahre 1971 bis 1976. Auf zwei wesentliche Werke wurde verzichtet, weil sie bereits früher in unseren Alternativkinos zirkulierten : *Die Volkszählung der Wildkaninchen* und *Ewige Zeiten*. Zwei vorgesehene Filme werden möglicherweise nicht während der ganzen Dauer zur Verfügung stehen : *Der Reigen der Nymphen* muss frühzeitig ans Festival von San Remo ; *Sonntagsmatch* ist zur Selektion für die « Semaine de la Critique » von Cannes eingeladen worden. (bj.)

Le choix de films diffusés par CINELIBRE pendant les mois de janvier et février 1977 tente d'être représentatif de la diversité thématique et stylistique du cinéma bulgare. Il réunit des œuvres produites dans les années 1971 à 1976, en excluant deux films majeurs de cette période qui ont déjà été présenté dans le même circuit : **Le recensement des lapins de garenne** et **Temps éternels.** Une partie des films sera soustitrée français, l'autre allemand ; d'autre part, la présence de toutes les copies n'est pas assurée pour la période entière de la circulation. (meg)

DAS ZIEGENHORN

Kosiat rog, 1971. Regie : Methodi Andonow. Drehbuch : Nikolai Chaitow (nach einer eigenen Erzählung). Kamera : Dimo Kolarow. Musik : Simeon Pironkow (oder Boris Karadimtschew ?). Darsteller : Katja Paskalewa (Maria), Anton Gortschew (Kara Iwan), Milen Penew (Hirt), Kliment Dontschew, Stefan Mawrodiew, Marin Janew und Todor Kolew (vier osmanische Herren). Schwarzweiss, Scope.

Methodi Andonows schlackenlose Geschichte einer Rache hat Tradition : Schon vor ihm tauchten bulgarische Regisseure in die Welt der Dörfer und der Berge, um die Wurzeln ihrer Nation zu erforschen. Vor ihm auch machte sich die Aufwertung des mehrschichtigen Individuums deutlich, die Tendenz, nicht mehr genau abgezirkelte Figurenkonstruktionen zum Motor des Geschehens zu machen. Aber keiner hat diese Optik vor Andonows *Ziegenhorn* derart wuchtig, kompromisslos und überzeugend umzusetzen vermocht.

Methodi Andonow steigt ins 17. Jahrhundert zurück, um einen Film zu drehen, der aktuelle Resonanz hat. Er leuchtet die Rache eines Ziegenhirten (Kara Iwan) aus, der unter der Willkür der halbfeudalistischen Unterdrückung durch die Ottomanen zu leiden hat : Diese Welt lebt noch im archaischen Zustand. Vier osmanische Herren dringen eines Abends in die Hütte des abwesenden Hirten ein, vergewaltigen vor der kleinen Tochter die Frau, die — ungewollt — erstickt wird. Kara Iwan zieht sich darauf in den Stall zurück, seine Tochter Maria erzieht er wie einen Sohn. Denn diese Welt ist nicht für die Frauen geschaffen. Nach neun Jahren dann ist der Moment zur Rache gekommen : zu einer isolierten, nach dieser Zeit fragwürdigen Rache. Das zuvor angehaltene Räderwerk funktioniert nun bis zur tragischen, absurden Konsequenz : Kara Iwans Tochter entdeckt gegenüber dem letzten noch lebenden Täter von einst ihre fraulichen Gefühle. Eine andere Natur als jene, die vom Verhalten des Vaters bestimmt wird, bricht durch. Was Maria zuvor schon gegen ihre Überzeugung getan hatte, richtet sich nun gegen ihr Leben überhaupt. Gewiss konnte Kara Iwan unter der herrschenden Gerichtsbarkeit keine andere « Gerechtigkeit » als die seine praktizieren. Aber seine rein private Rache führt zur Zerstörung dessen, was er Zukunft genannt hat. Das Fehlen von Solidarität und die Unmöglichkeit eines gemeinsamen Widerstands werfen Kara Iwan folgerichtig in die totale Isolation.

Methodi Andonows Stil scheint klassisch — aber er ver-

mag durch das Einfache hindurch überaus nüanciert verschiedene Ebenen zu berühren. Seine Bilder sind von seltener Präzision und einprägsamer Dichte ; die Figuren wirken wie aus dem Stein des Gebirges gehauen, in dem sich diese Geschichte zuträgt. Bruno Jaeggi

La Corne de chèvre. Le film décrit les préparatifs de vengeance d'un père — neuf ans après que sa femme a été violée et tuée. Le récit dur, beau et puissant est précédé d'un sous-titre : « Cette histoire sanglante s'est déroulée au XVIIe siècle. Elle débute par la violence. » Mais malgré son réalisme, malgré des images qui semblent être taillées à coups de serpe, Méthodi Andonov ne s'intéresse point au côté spectaculaire de cette tragédie. Ce qui compte c'est la vie rurale et les montagnards qui reflètent une des sources de la Bulgarie. Et c'est, avant tout, une réflexion approfondie et émouvante sur la violence, sur la lutte d'un homme isolé qui n'a aucune chance devant les juges, qui ne cherche plus même la résistance dans la solidarité avec tous ceux qui sont, comme lui, opprimés et humiliés. L'impasse totale de cette vengeance trop bien réfléchie pour être innocente se dévoile dans l'effondrement de la vie et de l'avenir du père — et dans la fin réelle et symbolique de sa fille dont il aurait voulu faire un fils qui eut vengé son épouse. Andonov se refuse tout exotisme, tout esthétisme, ce qui agrandit encore la portée du sujet, l'âpre beauté des personnages et de l'entourage. — Et Albert Cervoni écrit dans « Les Ecrans de Sofia » : **La Corne de chèvre** pourtant, 'sauvage', rude, sensible et très honnêtement romantique, est un des plus beaux films de ces vingt dernières années, un des films où l'on trouve le plus d'austérité et de passion violente ». (bj)

LIEBE

Obitsch, 1972. Regie : Ludmil Staikow. Drehbuch : Alexander Karasimeonow nach seinen gleichnamigen Roman. Musik : Simeon Pironkow. Kamera : Boris Janakiew. Dekor : Maria Ivanowna. Darsteller : Violeta Donewa (Maria), Newena Kokanowa (Irina), Iwan Kondow (der Vater), Nikolai Binew (der Geschäftsführer), Stefan Danailw (Nikolai), Banko Bankow (Stefan), Andrei Tschaprasow (der Architekt), Katja Dinewa (die Mutter). Farbe. Produktionsgruppe : Mladost.

Man hat *Liebe* als einen Wendepunkt im bulgarischen Filmschaffen bezeichnet. Dabei darf man nicht vergessen, dass vieles, was in diesem Film in die Augen sprang, sich im bulgarischen Film (und der Literatur) nach und nach vorbereitet hatte. Trotzdem überraschte der Film aus mehreren Gründen.

Zum einen scheint er auf den ersten Blick eine ausgesprochen private Geschichte zu erzählen, in der die sozialen und politischen Problemstellungen im Hintergrund bleiben. So gesehen ist *Liebe* die Geschichte einer jungen Krankenschwester, Maria, die sich mit ihren Eltern nicht mehr versteht und schliesslich, durch die Nachricht vom Tod ihrer verehrten Tante erschüttert, ausbricht. In den Bergen unweit von Sofia findet sie Zeit, ihre Gefühle und Beziehungen neu zu durchdenken und zu ordnen.

Zum anderen steckt in dem Film aber auch die Suche nach einem neuen, sozialistischen Glücksbegriff. Die Tante als alte Kommunistin und Ärztin, die allein lebt, seit ihr Mann von den Faschisten umgebracht worden ist, und die selbst als Freiwillige in Vietnam umkommt, verkörpert die alte Generation, die in ihrem Kampf und ihrer Arbeit aufging. Marias Eltern sind als Gegenbild dagegengesetzt; ihr Begriff des privaten Glücks ist darauf reduziert, dass sie sich — nach früheren Entbehrungen — nun vieles anschaffen können. Zwar verehrt Maria ihre Tante und hasst ihre Eltern, doch der Tod der Tante symbolisiert zugleich das Ende einer Lebensauffassung, die (notgedrungen) Befriedigung nur im kämpferischen Einsatz für eine grosse Aufgabe fand. Maria muss die Realisierung ihrer (hohen) Glücksvorstellungen neu suchen.

Zum dritten verblüffte der Film 1972/73 formal. Während die Erzähltradition der bulgarischen Literatur und des bulgarischen Films weitgehend der Struktur des kontinuierlichen Dahinfliessens verpflichtet war, sind in *Liebe* die Zeitebenen in einer harten Montage durcheinandergeschnitten. Die Sprünge haben nicht einmal mehr die Form der erzählerischen Rückblende, sondern das Vergangene bricht unvermittelt in das

Gegenwärtige ein, da dies der Vergangenes und Gegenwärtiges überdenkenden Geistesverfassung Marias entspricht.

Martin E. Girod

AFFECTION

« **Affection** est un magnifique démenti opposé à toutes les 'affirmations' que le cinéma socialiste serait en général sans conflits, sans 'accrocs' et que ses personnages appartiendraient à un seul type. Je considère qu'**Affection** est un document artistique réussi des transformations sociales et morales immenses s'étant opérées dans le monde spirituel de vos hommes. »

Akira Kurosawa
(dans une interview avec la revue Films Bulgares)

DER LETZTE SOMMER

Posledno Liato, 1972. Regie : Christo Christow. Drehbuch : Jordan Raditschkow (nach einer eigenen Erzählung). Kamera : Tswetan Schobanski. Musik : Krassimir Kynrksdchyski. Darsteller : Grigor Waschkow (Iwan Efreitorow), Bogdan Spassow (Vater), Dimiterlkonomow (Dinko), Lili Metodiewa (Efreitorows Frau), Wesko Sechriew (Onkel).
Farbe, Breitleinwand. Produktionsgruppe : Sredez.

Unter den bulgarischen Filmen über die Migration ist Christo Christows Beitrag zweifellos der ambitionsreichste, mag man ihm auch Schopows *Ewige Zeiten* vorziehen. Nicht umsonst hat Christow auf die Vorlage des brillanten Schriftstellers Jordan Raditschkow zurückgegriffen ; seine kompositorische Vielfalt und sein phantastischer Realismus bieten sich Christows Vorliebe für das Allegorische und Philosophische geradezu an. Was im konkreten Einzelgeschehen beobachtet wird, gewinnt so zusätzliche Dimensionen. Christow analysiert das Scheitern eines Mannes unter dem Gewicht eines übermächtigen Fortschritts. Ein Vater (Efreitorow) will den Bruch mit seiner bisherigen Welt nicht akzeptieren : Wo das Dorf in die Stadt zieht, hält er an seinen eigenen (nationalen) Wurzeln fest. Zwar steigt das gestaute Wasser unaufhörlich

an ; zwar fühlt er sich isoliert ; zwar wüten um ihn Zerstörung und Tod, und selbst sein Sohn sagt sich von ihm los. Doch seine Festigkeit verweigert jede Anpassung ; er wird zu einem hoffnungslosen, tragischen Schattenboxen verurteilt, das Christow mit einer visuellen Kraft von grosser Plastizität — und mit Verständnis darzustellen vermag.

Christow geht es darum, « den Zusammenbruch eines individualistischen Charakters unter der Entwicklung des technischen Fortschritts zu zeigen. Wir erleben seit einiger Zeit eine Integration der Gesellschaft in grössere soziale Formen, und jeder Versuch, gegen das Neue im Leben Widerstand zu leisten, erleidet Schiffbruch. Genau das geschieht mit Efreitorow. (..) Er leistet der natürlichen Entwicklung der Dinge Opposition, und daher rühren : der Tod seiner Frau, der Tod seines Vaters, die Flucht seines Sohnes. Wohlverstanden : Wir sollen die Fähigkeit Efreitorows nicht leugnen, das Neue, das in seinem Leben auftritt, zu entdecken und abzuwägen ; aber sein Charakter ist sehr stark, schwierig zu durchdringen, und das ist der Grund dafür, dass er nur auf so penible Art gebrochen werden kann. Efreitorow ist eine Doppel-Figur, die in sich zugleich die Jugend und das Alter verkörpert. (...) »

Christow will auch zeigen, « was unserem Volk seine eigene Identität gibt ». Die sozialen Aspekte beleuchtet er durch ein Interview mit den Bauern, und er kommt zum Schluss : « Die Jungen reagieren mit sehr viel mehr Gleichgültigkeit. (...) Die Alten dagegen öffnen sich dem Unbekannten, das sie erwartet, in viel schwierigerer Weise. Dadurch ziele ich darauf, den sozialen Rahmen der Erzählung auszuweiten, den Verismus und die Einfachheit einzuführen, die für diese Parabel so notwendig sind. » Christow setzt sich auch mit dem Krieg auseinander, im Monolog des Alten : « Er prüft und kommentiert den Krieg mit philosophischer Klugheit. Er sucht nach Kriterien und Definitionen, die den Krieg als zerstörerische Erscheinung auslegen, die im Gegensatz zur menschlichen Natur steht. » Ein Generationenkonflikt

liegt dagegen nicht vor. Denn : « Der Alte denkt mit der Psychologie der Jungen. Er trägt in sich mit mehr Klugheit die Wünsche eines jungen Wesens. » (Zitate : aus einem Interview mit Christo Christow, erschienen in « Films Bulgares », 1/73.)

Bruno Jaeggi

Le dernier été. Un film d'auteur sur l'urbanisation et la disparition des traditions, sur le conflit entre un caractère fort, enraciné et un avenir moderne avec tout son inconnu. Christo Christov se penche, avec une grande véracité et simplicité, avec des paraboles et allégories, sur un personnage double, Efreïtorov. « Celui-ci groupe en lui à la fois la jeunesse et la vieillesse. Vieux, car il est porteur de sagesse, de la réflexion philosophique propre au Bulgare. Jeune, car il se caractérise par l'aspiration à quelque chose de nouveau, le désir de s'instruire, de connaître la vie et le monde. Efreïtorov est obstiné, énérgique, plein de vie. Il supporte tragiquement les conséquences de ses conceptions. » (Christo Christov dans « Films Bulgares », 1/73). Ces conséquences le conduisent à l'isolation, à l'échec objectif. Son caractère individualiste n'a aucune chance contre l'eau qui monte (en réalité et comme symbole) ; et comme il est fort, comme il fait ce qu'il pense et croit, il sera brisé, condamné au naufrage. Christov adopte pour son troisième film le récit et le scénario d'un des poètes bulgares les plus importants, Iordan Raditchkov. Il y trouve ce qui lui était toujours cher : un réalisme fantastique, un langage allégorique, une richesse dans la composition. Il y ajoute son imagination personnelle qui est très — et parfois trop — féconde et son lyrisme. Et Albert Cervoni (« Les Ecrans de Sofia ») : « Je ne crois pas exagéré d'écrire que c'est une des meilleures réussites du cinéma bulgare de ces dernières années. » (bj)

UND DER TAG KAM...

I doide deniat, 1973. Regie : Georgi Dulgerow. Drehbuch : Wassil Akiow. Kamera : Radoslaw Spassow. Musik : Kipra Drumewa. Darsteller : Plamen Maslarow (Mustafa), Helena Mirtschowska (Pschenitschka), Pantelei Pantelejew (Tscherni), Assen Angelow (Mattei), Waltscho Kamaraschew (Dabitza). Farbe. Produktionsgruppe : Hemus.

Nach seinem 1972 in Locarno ausgezeichneten Sketch *Examen* (Drehbuch : Chaitow) gelang dem jungen Georgi Dulgerow mit *Und der Tag kam...* der bisher vielleicht gültigste Beweis für jenen Blick auf die Vergangenheit, der durch das Prisma der Gegenwart erfolgt. Voraussetzungen dazu waren : die Optik der heute Dreissigjährigen, das Drehbuch von Wassil Akiow, der selbst im Partisanenkrieg engagiert war (*Vögel und Windhunde* !), sowie das Einhaken im Befreiungstag, dem 9. September 1944. Da liegt bereits die ganze Dialektik vorgezeichnet, die Akiow und Dulgerow konsequent weiterziehen : zwischen Jetzt und Damals, Reflexion und Aktion, Fiktivem und Dokumentarischem sowie zwischen dem Individuum und dem Ganzen. Erst wo der Kampf mit den Waffen beendet ist, kann Bilanz gezogen werden. Doch wo am Tag der Befreiung noch Chaos herrschte, erfolgt jetzt der Blick von einer erhöhten Lage aus ; jetzt zählt jedes Menschenschicksal gleich viel. Und es wird deutlich, dass die eigentlichen Schwierigkeiten nach der Revolution beginnen.

Diese Übersicht ist für die neunzehnjährige Hauptfigur, Mustafa, noch unmöglich. Am wichtigsten sind für ihn drei Figuren : sein Mädchen Pschenitschka, der Partisanenführer und ein unglücklicher Mitkämpfer, Mattei. An Mattei zeigt sich, dass auch völlig Unschuldige zum Opfer des Kampfes werden können. Und ehe er sich umbringt, stellt er eine der zentralen Fragen des Films : « Wie kann man der Welt antworten, bevor man sich selbst geantwortet hat ? » Zweifel, Skepsis und Zögern gibt es viele in diesem Film. Eine der Fragen konfrontiert Mustafa mit dem Partisanenführer, dort, wo Gerechtigkeit geübt wird, die Verräter hingerichtet werden sollen. Unter ihnen ist ein ehemaliger Freund Mustafas, der deutlich macht : Für sie, die Partisanen, war es leicht, zu kämpfen, sie waren nicht in den Klauen der Polizei ; für die Unbefleckten ist es also leicht, über die Verräter zu urteilen. Mustafa lässt den Freund laufen. Darin wird deutlich, was Akiow so furmulierte : « Die Opfer sind das Gewissen der Geschichte. » Und der allegorische Schluss mündet in die

Edouard Zakhariev.

Todor Andreïkov.

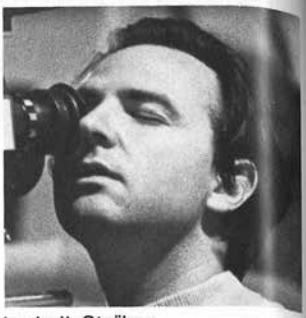
Assen Chopov.

Christo Christov.

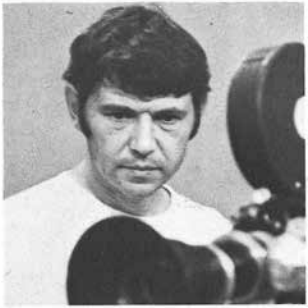
Guéorgui Stoïanov.

Ivan Nitchev.

Ranguel Valtchanov.



Ludmil Staïkov.



Ivan Andonov.

Ivan Terziev.

Guéorgui Doulgerov.

Méthodi Andonov.

Ivan Andonov : « La Ronde des Nymphes » (Samodivsko horo, 1976).

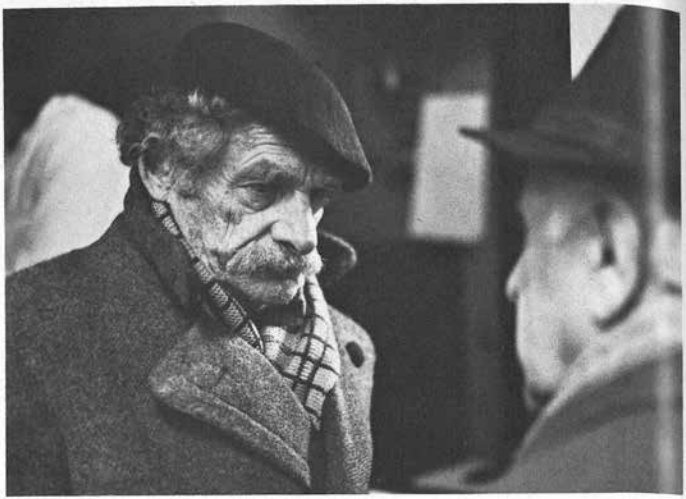
Ivan Andonov : « La Ronde des Nymphes ».

Guéorgui Stoïanov : « La Cigale à l'oreille » (Shtourets v uhoto, 1975).

Guéorgui Stoïanov : « La Cigale à l'oreille ».

Christo Christov : « Le Cyclope » (1976).

Christo Christov : « Le Cyclope » (1976).



Kurt Gloor : « Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner ».

Kurt Gloor : « Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner ».

Ludmil Staïkov : « Amendement à la loi sur la Sauvegarde de l'Etat » (Dopalnenie kam zakona za zaschtita na darjavata, 1976).

Ludmil Staïkov : « Amendement à la loi sur la... »

Ranguel Valtchanov : « Le Juge d'Instruction et la Forêt » (Sledovateliat i gorata, 1975).

Lubomir Charlandjiev : « Pense à ton Jumeau » (1976).

moderne Tendenz, sich von der Story in offener Struktur zu entfernen. Da erfolgt ein Denkanstoss, der zeigen könnte, dass Geschichte und Freiheit ein unaufhaltsamer, dauernder Prozess sind und dass, wie der Kritiker Ognian Sparew meinte, « der Mensch nicht für das Heldentum programmiert zur Welt kommt. »

Und der Tag kam... war praktisch ein Auftrag zum 25. Jahrestag der bulgarischen Revolution. Bis der Film die offensichtlich komplizierten Hürden genommen hatte, wurde es fast ein Beitrag zum 30. Jahrestag. Was soll's — es ist dies ein denkwürdiges Gedenktags-Geschenk, das dem bulgarischen Film zur Ehre gereicht.

Bruno Jaeggi

Et le jour vint... La résistance antifasciste dans une optique nouvelle, dialectique : aux yeux des gens qui ont 30 ans aujourd'hui et qui n'ont pas vécu consciemment ce moment décisif de l'histoire. Cette distance est nécessaire pour un film historique qui soit digne de notre intérêt ; elle permet le doute et la réflexion, la mise à l'épreuve actuelle des actes passés. Pour juger la portée de ce film et de ses intentions, je cite le scénariste Vassil Akiov (« Films Bulgares » 3/73) : « Je désirais beaucoup refléter à l'écran ce moment où l'on fait le bilan. Pendant qu'on combat, point de temps de regarder autour de soi, évaluer ses propres actes et ceux des autres. On ne peut se rendre compte, sous une lumière vraie, ni de sa contribution, ni de ses erreurs, ni de la haine, ni de l'amour. »

Le film commence la nuit du 8 au 9 septembre 1944 et se développe le jour même de la libération : au moment, où — selon Akiov — les vrais problèmes ne font que commencer. Akiov et Doulguérov montrent que « les victimes sont la conscience de l'histoire » lorsqu'il s'agit d'exécuter les traîtres : Mais combien il est facile, en tant que héros, de juger ceux qui sont tombés entre les mains de la police et qui ont subi la torture ! Ici et dans d'autres moments du film, on se souvient d'un partisan (qui s'est suicidé) : « Comment répondre au monde avant d'avoir répondu à soi-même ? » Et Akiov demande : « Qu'est-ce qui est juste et qu'est-ce qui ne l'est pas, jusqu'où a-t-on raison et à quel moment l'Histoire peut-elle vous couper la main, pouvons-nous être nous-mêmes la mesure du monde ou bien y a-t-il quelque chose au-dessus de nous et qu'est-ce au

juste ? » — Doulguerov fait ici, après son moyen-métrage **Examen**, son premier long-métrage : un examen du passé, des valeurs morales et révolutionnaires. Aucun cinéaste bulgare avant lui ne l'a fait — à part Stoïanov — avec autant d'intelligence subtile, de lyrisme et de différenciation sincère et actuelle. (bj)

ERINNERUNG

Spomen, 1973. Regie : Iwan Nitschew. Buch : Swoboda Batschwarowa. Kamera : Viktor Tschitschow. Musik : Kiril Tsibulka und Kiril Dontschew. Darsteller : Iwan Arschinkow (Miltscho), Katja Paskalewa (Mutter), Tadeusch Fjewski (Nikolai Wassilitsch), Todor Todorow (Schukri), Leda Tassewa (Lehrerin), Jossif Sartschadshiew (Dichter), Violetta Gindewa (Mila), Wladimir Smirnow (der Blonde).
Farbe. Normalformat. Produktionsgruppe : Hemus.

Wie aktuell, komplex und persönlich sich der bulgarische Film der Zeit des Faschismus annehmen kann, zeigt das Erstlingswerk Iwan Nitschews. Einzige Hauptfigur des Filmes ist der zehnjährige Pianist Miltscho. Er steht vor seinem ersten Konzert und wird von ungestümen, grausamen Erinnerungen an den zu Ende gehenden Faschismus verfolgt. Die ungemein starke Bildkraft des Films, die assoziative Montage, das einnehmende Klima und der ausgewogenen Rhythmus setzen Sensibilität und Problematik des jungen Pianisten um. Für ihn geht es darum, diesen wilden Alptraum zu überwinden, dessen Widersprüche weitgehend zu lösen, seiner Suche eine Richtung zu geben und zu einer eigentlichen Katharsis zu gelangen, ehe er zur Interpretation des Klavierkonzerts Nr. 1 von Brahms ansetzt. Was im übrigen zu einem überraschenden, sehr offenen und gescheiten Filmende führt.

Sehr bald vergisst man, dass es sich bei Miltscho, der seine Eltern verloren hat und in einem Internat ausgebildet wird, um ein Kind handelt. Diese Rollenwahl ermöglicht indessen, die Suche und Läuterung des Künstlers a-didaktisch und allegorisch zu formulieren. Denn gleich von Beginn an

erkennt man die zweite Ebene des Films : die Reflexion über Wesen, Aufgabe und Anwendungsbereich der Kunst und deren Wertlosigkeit an sich. Völlig filmisch, ohne jede theoretische Auseinandersetzung tastet sich Nitschew — und mit ihm Miltscho — nach dem Ursprung und Sinn der Kunst vor ; die Suche nach der Mutter ist dafür eine der verschiedenen Metaphern. Jede einzelne Figur verkörpert, indirekt, die unterschiedlichen — falschen oder fruchtbaren — Gesichter der Kunst : Kunst als Hure und Köder, Kunst im Elfenbeinturm, Kunst in den Händen von Opportunisten, als Akzessoire einer verrotteten Bourgeoisie und, vor allem, Kunst als Ausdruck empfundener Erfahrungen und Leiden, die ihrerseits den Aspirationen und Emotionen der Menschen zu entsprechen haben. Miltschos Suche entspricht dabei in grossartiger Kongruenz der (oft hermetischen) Anlage und feinnervigen Sensibilität des Filmes selbst. Bruno Jaeggi

Souvenir. Miltcho, âgé de dix ans, à la veille de son premier concert. Il est poursuivi par des souvenirs cruels du fascisme finissant. La force exceptionnelle des images, le montage construit sur des associations et le rythme transmettent la vision, la sensibilité et la situation du jeune pianiste. Il s'agit pour lui de surmonter ce cauchemar sauvage, d'en dénouer pour une grande part les contradictions et d'arriver à une véritable catharsis. Le choix d'un personnage aussi jeune permet de formuler la quête de l'artiste de façon non-didactique, en utilisant sans prévention ni dogmatisme la pureté et l'ouverture nécessaire, car dès le début on reconnaît le deuxième niveau, complexe, du film : la réflexion sur l'essence, le rôle et l'étendue de l'art. De manière parfaitement cinématographique, le film, comme à tâtons, progresse vers l'origine de l'art, montrant ses différents visages : l'art comme putain ou comme appât, l'art dans la main des opportunistes, comme accessoire d'une bourgeoisie pourrie et, avant tout, l'art comme expression d'expériences et de souffrances vécues qui ont pour leur part à correspondre aux aspirations et la sensibilité de l'homme. Et Ivan Nitchev : « Notre film s'efforce d'activer la conscience du spectateur. Il désire donner libre cours au flux puissant de sa sensibilité, de ses facultés émotives, accroître sa réceptivité, élargir son monde subjectif. » (bj)

SONNTAGSMATCH

Nedelnite Matchowe, 1974. egie : Todor Andreikow. Drehbuch : Anton Kafestschiew, Todor Andreikow. Kamera : Iwan Zonew, Stoian Slatschkin. Darsteller : Kostadin Kiriakow (Kosta), Kornelia Petkowa (Peppa), Iwo Russew (Stoiko), Russi Karabaliew (Wlado), Ruth Boitschewa (Wanja), Welko Kanew (Barona), Todor Genow (Niki), Nada Sachariewa (Vera).
Schwarz-weiss. Normalformat. Produktionsgruppe : Hemus.

Todor Andreikows Werk ist in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich : der bekannte Filmkritiker hat — nach einer Reihe von Dokumentarfilmen — im Experimentalfilmstudio seinen ersten Spielfilm gedreht, offenbar mit eher bescheidenen Mitteln in Schwarz-weiss und Normalformat.

Nedelnite Matchowe scheint auf den ersten Blick aus zwei kaum verbundenen Hälften mit verschiedenen Hauptpersonen zu bestehen. Die beiden männlichen Protagonisten sind zwar entfernte Arbeitskollegen, doch erleben sie zwei verschiedene Geschichten, und der Unterschied wird noch dadurch unterstrichen, dass die erste Hälfte im Winter, die zweite im Sommer spielt. Doch die beiden Geschichten erweisen sich auf unaufdringliche aber deswegen nicht minder absichtsvolle Weise als komplementär.

1. Teil : Winter. Kosta, Direktionschauffeur in einer Mine, will an einem Sonntag wie üblich zum Fussballmatch fahren, doch ein Freund entführt ihn in sein Dorf. Nach einer alkoholreichen Nacht findet er sich am Morgen im Bett eines recht üppigen Mädchens wieder. Da die Familie dazukommt, wird daraus schliesslich eine Verlobung. Trotz seiner latenten Feindschaft gegen diese kleinbürgerlichen Kreise lässt sich Kosta brav verheiraten.

2. Teil : Sommer. In der Minensiedlung interessiert man sich vor allem für die Resultate der Fussball-Weltmeisterschaften. Und dann noch für Wanja,« die Geschiedene », die man als Freiwild betrachtet. Vorurteile und Gerüchte zerstören auch beinahe die neue Beziehung zwischen Wanja und

Wlado, doch dieser setzt sich plötzlich in einer wilden Schlägerei mit dem Exponenten bürgerlicher Kleinkarriertheit auseinander. Den entstandenen Bruch kann auch die betriebliche Konfliktkommission nicht mehr kitten. Wlado und Wanja ziehen davon.

Trotz der Schlägerei ist Andreikows Film das Gegenteil von jenem Kino, in dem wir so oft aussergewöhnliche Figuren in exotischen oder exklusiven Umgebungen Spektakuläres vollbringen sehen. In locker aneinandergereihten Beobachtungen schildert uns *Nadelnite Matchowe* ganz gewöhnliche Begebenheiten, alltägliche Entscheidungen, deren tiefere moralische Bedeutung der Zuschauer selbst erkennen muss, weil ihn kein erhobener Zeigefinger gebieterisch darauf hinweist. Auch die Identifikation mit den Figuren hilft ihm nicht weiter ; der Wechsel der Protagonisten in der Halbzeit zwingt ihn, im Match der Winterequipe gegen die Sommerequipe selbst Schiedsrichter zu sein.

Martin E. Girod

MATCHES DU DIMANCHE

« Ce que Todor Andreïkov a voulu montrer, c'est une vie provinciale moyenne et très fréquente qui ne doit rien ni aux séductions de la grande ville ni au pittoresque de certaines régions rurales préservées de toute « pollution » et ayant conservé leur très attirante personnalité. Son film nous installe dans la zone de contact entre le passé villageois et le présent industriel, entre une certaine vieille façon de vivre et une façon plus actuelle, plus moderne de dénaturer — il le faut bien — l'ancien décor, de le piquer de pylônes, de terrils, de grues, de tous les appareillages de l'âge industriel.

Andreïkov a observé un monde qu'il connaissait bien. Il a réuni, sauf de très rares exceptions, des gens qui ne sont pas des acteurs professionnels et qui vivaient quotidiennement les gestes, les comportements qu'on leur a demandés dans et pour le film. Une telle entreprise devrait avoir toute une postérité, non seulement en Bulgarie mais dans l'ensemble des pays socialistes où, sauf en Hongrie, et en République Démo-

cratique Allemande, on semble jusqu'à maintenant avoir trop souvent négligé la richesse de ressources que propose ce type de cinéma. »

Albert Cervoni, in : Les Ecrans de Sofia

ZONE DER VILLEN

Vilna Sona, 1974. Regie : Eduard Zachariew. Drehbuch : Georgi Mischew. Kamera : Radoslaw Spassow. Musik : Kiril Dontschew. Darsteller : Katja Paskalewa (Stefka), Itzhak Fintzi (Monka), Naoum Schopow (Schwager), Ewstati Stratew (Student), Iwan Jantschew (Nedew), Stefka Berowa (Michailowa), Anton Karastoianow (Perwasow), Newena Simeonowad (Nedewa), Georgi Russew.
Farbe, Normalformat. Produktionsgruppe : Madost.

Ein Paar lädt zur grossen Gartenparty ein. Zu feiern gibt es den Abgang des Sohnes ins Militär, und zum Dessert soll er durch die Eltern mit einem ihnen genehmen Mädchen gepaart werden. Doch der Mittelpunkt des Fress- und Saufgelages fehlt : eben der Sohn. Und am Zaun hat man das Gesicht eines im voraus geschlagen wirkenden Bauern gesehen. Das ist das Fest von Kleinbürgern, die ihre ganze Existenz auf ihre eigene Villa und was dazu gehört bauen. Errichtet worden sind diese Villen offensichtlich zum Schaden des Bauern ; legal schien das Ganze auch nicht zu sein. Nur : Vor dem Gericht würde man den Besitzenden, nicht dem Bauern glauben. Und wurden die Villen auch heimlich errichtet — sie dürfen, da sie nun schon einmal stehen, offensichtlich auch in Bulgarien weiterbestehen. Kann das gut ausgehen ?

Das Fest läuft bestens. Jeder achtet sorgsam auf seine Rolle — was dann etwa schwerfällt, wenn die Gastgeber gar so üppig und teuer auftragen, dass die Gäste entweder der Gier oder dem Neid erliegen. Und Monka ist selbstredend der perfekte Gastgeber. Er organisiert alles ganz verbissen, bis zum letzten Jauchzer. Er spielt den Unterhaltenden, macht, dass seine Party « die » Party wird — und dabei bleibt sie

nur die verkrampfte, im Grunde zum Heulen triste Verlängerung eines kleinbürgerlich spannungsgeladenen Alltags. Das Arrangement in Komfort soll die zerquälte Langeweile verdecken; doch durch alles schimmert der üble Geschmack, die Verwüstung der Gefühle, der Aufwand als Blendwerk, die Leere in der Überfülle.

Dann, endlich, kommt der junge Mann. Die Gäste setzen zum Trinkspruch auf die Disziplin an, wünschen ihm eine gute politische Arbeit in der Armee. Aber da ist ein Haken: Der Sohn hat ein Geheimnis, das die Mutter jäh in schlechtgespielte Ohnmacht wirft — er hat sich eben noch rasch und heimlich mit einem anderen Mädchen verheiratet. Es kommt zum Knall, und der Sohn, Ionkow, sagt sich pathetisch los von seinen Eltern.

Inzwischen gärt bei den gemästeten Gästen die Aggression der Langeweile. Man besinnt sich auf den üblen Bauern, der die Frechheit zum Protest hat, und man macht sich in einer düsteren Lynchszene, in der sich jeder hinter dem andern verstecken kann, auf, den Mann fertigzumachen. Was dann auch geschieht. Und am Schluss: Katerstimmung, gewiss, dann aber auch Zachariews genialer Einfall, den ganzen Anfang nochmals zu zeigen. Denn all das geht weiter und weiter, beginnt und beginnt von neuem...

Zachariew gelingt hier, zum Teil schon des Themas wegen, nicht dieselbe Distanz und leise Ironie wie in «Die Volkszählung der Wildkaninchen». Die Kamera kommt nicht mit allen Nachtaufnahmen und Figurenporträts zurecht. Der Ton schwankt mitunter. Aber mit seiner lakonisch-entdramatisierten Art vermag Zachariew die schwarze Nacht der Party mit satirischer Beobachtung zu verbinden. Er macht die Nervosität in dieser überwachten Festlichkeit ohne Freude geschickt sichtbar. Die scharfe Kritik an Konsumation und Verbürgerlichung bricht sich in präzis beobachteten Details. So etwa nach einer missglückten Verführungsszene, die Sex zu einem Konsumationsobjekt unter anderen macht und nicht als menschliches Bedürfnis auslegt. Wenn sich die erfolglose

Frau darnach auszieht, so nicht, um halt allein ihr Verlangen zu befriedigen, sondern, als Zeichen ihrer Hypokrisie und ihres versteckten Puritanismus, den Rock zu wechseln. Und am Schluss ist auch Ionkows Mädchen wohl für immer verschwunden : als Replik auf jene kleine Konzession, die er — etwa während des Tanzes — mit den Villenbesitzern eingegangen ist.

Bruno Jaeggi

Zone de villas. Après leur savoureux réquisitoire contre la bureaucratie et les (petites) faiblesses des gens, consomateurs adaptés, **Le Recensement des lapins de garenne**, Guéorgui Michev et Edouard Zakhariev s'attaquent à l'existence des petits-bourgeois contemporains. La virulence, l'essence sombre de leur démarche se cachent aussi bien qu'elles peuvent derrière l'apparence d'une comédie satirique. Le personnage principal reste longtemps absent, et lorsqu'il apparaît enfin, c'est pour une courte durée : Il s'est assis entre deux chaises. Il a refusé le projet de ses parents, juste avant son départ sous les drapeaux, de le marier selon leur propre choix. Mais il a beau rompre avec ses parents : A la fin il ne trouvera plus l'autre fille avec qui il s'est marié avant, en cachette. Car il a fait, lui aussi, un petit compromis avec ces gens venus pour fêter son départ (prétexte) et pour consommer tout ce qui est consommable (y compris le sexe facultatif). Toute cette « Invitation » est basée sur l'hypocrisie : les villas existent contre la loi, contre les intérêts des paysans qui étaient ici avant les bourgeois. Ce qui ne pose guère de problèmes à ces braves propriétaires : Ils vont vite casser la gueule d'un de ces paysans... Le film réussit — avec moins d'aisance que **Le recensement** — à observer le comportement, la psychologie, le vide et l'uniformité de ces nouveaux bourgeois. Il dessine cette triste fête des consommateurs qui n'arrivent jamais à être eux-mêmes, à être gais et libres. Et Albert Cervoni, dans sa critique, pense à **L'Invitation** et à **La grande bouffe** et il écrit : Le film « est une satire de gens pour qui l'usage, l'acquisition de biens matériels nouveaux (...) devient un impératif catégorique et rejoint par-là une certaine conception bourgeoise de la réussite, du prestige social à l'exclusion de tout autre critère. » (bj)

STARKES WASSER

Silna Woda, 1975. Regie : Iwan Terziew. Drehbuch : Boian Papasow (nach Motiven aus dem Roman von Gentscho Stoew). Kamera : Plamen Wagenstein. Musik : Kiril Tsibulka. Darsteller : Iwan Grigorow (Tschiko), Kiril Kawadarkow (Miro), Philipp Trifonow (Flori), Meglena Terziewa-Popowa (Petra), Marianne Dimitrowa (Maria), Iwan Jordanow (Gatschewski).
Farbe, Normalformat. Produktion : Hemus.

Der Bürgermeister eines grösseren Orts — an der Donau ! — will jenes klare Wasser finden, das früher tatsächlich hervorquoll. Seit langem schon lässt er nach diesem theoretischen Wasser — einem eigentlichen Dogma — bohren, aber in Wirklichkeit wird gar nicht mehr gearbeitet. Niemand glaubt an den Erfolg. Bereits der dritte Ingenieur wird davongejagt, weil er den Mut hatte, dem Bürgermeister die Wahrheit zu sagen. Das ganze Volk schaue auf sie, ermahnt der Bürgermeister seine Arbeiter, die indessen lieber nichts tun, als eine andere Arbeit zu suchen : Denn sie werden ja so oder so bezahlt (vergl. *Die Volkszählung der Wildkaninchen, Männer ohne Arbeit* !). Der Vorarbeiter hält sich stramm opportunistisch still : Dafür verdient er bestens und kann seinen Besitz (Frau, Auto, Haus usw.) zufrieden verwalten. Natürlich arbeitet auch er nicht auf der Baustelle. Sondern privat an seinem eigenen Brunnen im Garten.

In dieser Arbeitergruppe ohne Ziel und Ideal steht auch der junge, stille Tschiko. Mit der Frau des Vorarbeiters verbindet ihn eine humorvoll-melancholisch geschilderte, geheime Liebe. Aber die Frau ist zu schwach, um innerhalb der durchaus bürgerlichen Scheinmoral ihr Glück zu realisieren : Sie bricht nicht aus.

Tschiko negiert die Devise, die der Film so formuliert : « Wenn man die Wahrheit nicht sagen darf, so lügt man halt ! » Er schreibt an die Regierung, was Dorf und Arbeiter in Wirklichkeit von diesem « starken Wasser » denken. Dann konsultiert er den Bürgermeister, der — einigermassen ver-

unsichert — den Brief selber zur Post trägt. Was an sich gar nicht so klar ist und verschiedene Interpretationen zulässt.

Das erlaubt denn auch mitnichten ein Happy-End. Man sieht bloss die Frau des Vorarbeiters mit ihrem Mann — im feudalen Auto — davonfahren, während Tschiko allein übrigbleibt. Und es bleibt sein dunkler, trauriger, verlorener Blick in die Zukunft, in die Ferne. Man hat getan, was man tun konnte. Doch ist es genug ? Wird sich etwas ändern ?

Terziew kritisiert, dass auch lange nach der Revolution noch kein neuer Geist, kein neuer Mensch geschaffen worden ist. Er entlarvt die soziale und private Lüge, Arbeitsmoral, Egoismus und Materialismus. Er arbeitet mit einem sehr bulgarisch empfundenen Rhythmus, mit Finessen und viel Sinn für das Detail. Die gesellschaftliche Allegorie verwächst harmonisch mit dem Persönlichen ; das kleinste Zögern, der scheinbar nebensächliche Blick spiegelt jederzeit die ganze vielschichtige Thematik. Terziew, der sich mit etlichen talentierten Debütanten zusammentat (Papasow, Wagenstein), plädiert für eine Gesellschaft, die das Mögliche macht, er fordert die Harmonie verschiedener Ideen und Aufrichtigkeit. Er kritisiert Bürokratie und Dogma. Der Titel gewinnt so eine zumindest doppelte Bedeutung : Zum einen zielt er auf den Fanatismus für eine fixe Theorie, der alles geopfert wird ; zum andern erinnert er, im geistig-moralischen Sinn, an den wirklich reinen, lebensspendenden Quell im gesellschaftlichen Bereich. Und gerade darin spiegelt sich das von Terziew anvisierte Paradoxum auch der bulgarischen Gesellschaft.

Bruno Jaeggi

L'eau forte. « Si l'on ne peut pas dire la vérité, on dit un mensonge », dit-on dans une des séquences les plus réussies et importantes de ce film attachant et critique. Le mensonge, c'est qu'on 'travaille'. La vérité, c'est qu'on s'en fout complètement, car on est de toute façon payé. Et pourtant : le travail semble être d'un intérêt national ; le maire veut à tout prix trouver de l'eau en dehors du cours du Danube ! Il pratique même le rationnement d'eau alors que le fleuve en fournirait

suffisamment. On dit qu'autrefois l'eau jaillissait. Mais aujourd'hui personne ne croit plus au succès de l'entreprise. Surtout pas le contre-maître qui cultive son petit jardin privé, creuse son propre puits et entretient soigneusement ses biens : voiture, maison, transistors, épouse etc. — Seul un jeune travailleur, Tchico, ne joue pas le jeu. Premièrement, il a une liaison secrète avec la femme du contre-maître ; mais elle n'ose pas quitter son foyer, rompre avec l'hypocrisie et renoncer au confort. Et deuxièmement, il en a assez, du dogme, de l'entêtement du maire et de la lâche complaisance de ses camarades. Il écrit au Conseil d'Etat, et, ô surprise !, le maire en personne postera la lettre. Happy-end alors ? Non. Mais une fin équivoque, le regard incertain de Tchico qui a fait ce qu'il pouvait. Personne ne saurait dire si c'est suffisant. Et pour Ivan Terziev, Tchico « a quelque chose d'un Don Quichotte, mais à la sauce bulgare ».

Le film d'Ivan Terziev, doux-amer, empreint de tendresse et de poésie, doué de sens du détail dénonciateur, doit être lu comme une allégorie. Le titre déjà est symbolique, la démarche du maire, son dogme le sont aussi. Et derrière un récit linéaire, chaleureux, s'ouvre une grande richesse de réflexion sur le comportement, le mensonge et « l'homme nouveau » qu'il faut toujours attendre. (bj/meg)

DIE GRILLE IM OHR

Schtourez w uhoto, 1975. Regie : Georgi Stoianow. Drehbuch : Nikolas Russew. Kamera : Iwailo Trentschew. Musik : Kiril Dontschew. Darsteller : Pawel Popandow (Eftim), Stefan Mawrodiew (Pescho), Itzhak Fintzi (der Schüchterne), Tatiana Lolowa (die Herrische), Peter Slabakow (der Borstige), Helen Rainowa. Farbe, Normalformat. Produktionsgruppe : Svedez.

Zwei Jugendliche auf dem Weg ins Ungewisse, vor der Wahl, die ihre Zukunft entscheidet, auf der Suche nach ihrer Persönlichkeit und Individualität. Zwei Menschen zwischen Anpassung und Verantwortung, Flucht und Erfahrung, Kompromiss und dem Willen, Spuren zu hinterlassen, die herrschende Realität zu erkennen und aus ihr heraus das Neue zu machen. Ein Thema, so einfach wie verzwickt, erzählerisch

linear und allegorisch komplex, ein Thema, dessen filmische Umsetzung eine grosse Persönlichkeit verrät und einen assoziativen Film abgibt. Das ist zum einen die Frucht der glücklichen Zusammenarbeit mit Leuten, die Georgi Stoianow schon von früheren Filmen kennt : mit Nikolas Russew, Iwan Trentschew und Kiril Dontschew.

Stoianows Allegorie geht über das aktuelle Thema der Migration weit hinaus. Gewiss sind Eftim und Pescho am Anfang noch in ihrem Dorf : Da gibt es sogar akzeptable Arbeit. Aber was soll sie zurückhalten in einer Welt, in der für jeden gesorgt ist, in der jeder selbst dann seine Zukunft hat, wenn er passiv bleibt, sich an die Kompromisse des Komforts gewöhnt ? Der Glaube der beiden, in diesem Land brauche man nur in die imaginäre Stadt zu gehen und dann sei man schon in der besten aller besten Welten, ist nur eine Abart dieser Anpassung. Doch die Menschen, denen die beiden auf ihrem seltsamen, äusserlich ereignislosen Weg begegnen, machen die Risse in dieser sozialen und moralischen Wirklichkeit deutlich. Fast alle sind sie aufgeschmissen : Die Frau, die erfahren muss, dass nicht alle Kinder gleich sind (etwa wenn sie ausserehelich sind) und dass erst dann die Wohnungsnot überwunden wäre, wenn alle anonymen Denunzianten im Knast sässen ; der Kellner, der ein Opfer der Stärkeren ist, verfolgt wird und seinem fragilen Liebesglück nachtrauert ; der Chauffeur schliesslich, der sich mit Skepsis durch den Alltag steuert.

Der Aufbruch der beiden in die bessere Welt ist schon ein Fehlstart. Der Weg führt nicht weiter : Die Autos halten nicht an ; Ruinen bieten nur scheinbaren Schutz ; die Begegnungen auf der Strasse wirken als desillusionierendes Wecksignal. Und trennen können sich die beiden auch nicht : Sie sind komplementäre Aspekte einer einzigen Figur, Torsos, die noch, jeder für sich, eine Ganzheit werden müssen. Und wo der eine seinen geplanten Brief ins Notizheft kritzelt, vom Glück in der Stadt unter Arbeitern, Pionieren und Freunden erzählt, wird Stoianows Trennung zwischen Mythos und

Realität, Vorstellung und Wahrheit deutlich. Wobei der metaphorische, offene, brillante Schluss mit seinen an *Das starke Wasser* erinnernden Blicken einiges zu denken gibt.

Stoianow ist der Durchbruch der Fassaden geglückt: der lakonische Humor ist nur das andere Gesicht der sozialen und moralischen Phase, in der — wie ich gerne glaube — die heutige Jugend Bulgariens weitgehend steckt. Stoianows Film ist so untergründig, dass man bei vielen Anspielungen, bei vielen einzelnen Sequenzen (etwa beim grossartigen Lamento in der Kellner-Sequenz) verweilen möchte. Stoianows Reflexion über die Wahl, entweder ins vorgestanzte Leben einzutreten oder einen höheren Anspruch zu erheben, sein Bild von Menschen, die ziellos bleiben, solange sie nicht selbst bestimmen, dieser für zahllose Details hellhörige Film ist formal und thematisch eine Variation des modernen « cinéma de rupture ». Alles ist hier Gegenwart, die auf Zukunft drängt, Fiktion, die Wirklichkeit bricht. Und diese Gegenwart und Wirklichkeit setzen sich zusammen aus Fragmenten auch des Vergangenen, das Stoianow oft ebenso unverhofft wie gekonnt in die Erzählung bringt. Zu verfolgen, wie Stoianow dies mit Ton, Schnitt, Licht und gegenseitigen Bezügen macht, gehört zu einer weiteren faszinierenden Möglichkeit in der Rezeption eines der ungewöhnlichsten Filme, die in Bulgarien in den letzten Jahren geschaffen worden sind.

Bruno Jaeggi

La cigale à l'oreille. Deux jeunes gens en route vers la terre promise, vers une ville symbolique et imaginaire où tout va automatiquement pour le mieux. Dans une société qui semble organiser la sécurité, le bonheur, voire la vie de chacun, ces deux garçons croient qu'il ne s'agit que de s'adapter à ce comfort, et qu'on peut, par des compromis et sans aspiration personnelle, arriver au rêve. Mais ce conte de fée laconique, qui a eu comme titre de travail **Les trois désirs**, tourne vers une réalité différente. Les camions passent, les deux poursuivent sur leur petit bonhomme de chemin, et rien ne se passe. Ou tout se passe : à l'intérieur de leur esprit, grâce aussi à des

rencontres allégoriques et éloquentes qu'ils font sur leur itinéraire métaphorique. Un sujet riche en réflexions, traité sans prétention, mais avec un approfondissement et un sens rare du détail, des pensées et des émotions. Guéorgui Stoïanov se révèle, avec un style maîtrisé, personnel et attachant, un cinéaste à la recherche des nouveaux rapports moraux, d'un homme nouveau, mûr, conscient. Voici un extrait d'une interview que Guéorgui Stoïanov a donné à Anathase Svilenov : « De prime abord, le thème paraît simple et facile, mais on risque de tomber dans le schématisme si l'on ne s'attache pas à bien mettre en valeur les significations sous-jacentes. (...) C'est le thème du choix. (...) Dans la vie, un homme se trouve à la croisée de trois voies différentes : le choix entre ce qui est bien, ce qui est mieux et ce qui est le meilleur. Il n'y a pas de gradation et, dans un certain sens, le choix est fatidique. Car ce choix lui-même peut constituer un premier pas vers le compromis, et aussi une possibilité d'assurer cet avenir dont chacun rêve dans sa vie. (...) Dans le film, les deux héros, en arrêtant leur choix de la vie qu'ils mèneront, se trouvent placés devant le fait qu'ils doivent renoncer à des choses passées qui leur sont chères, devant une fuite. (...) Or, pour nos deux héros, tout se projette dans l'avenir — cet avenir qu'ils doivent choisir pour eux-mêmes. (...) Alléchés par la tentation du confort ou d'autres aspirations temporaires, ils perdent de vue le but suprême : la pleine réalisation de leur personnalité. » Et, parlant d'un de ses « héros » : « Chaque fois qu'il doit faire un compromis, il fait une comparaison avec les grandes catégories du type des fléaux naturels, des événements fatidiques etc. Il en arrive ainsi à se forger un philosophie tout à fait 'naturelle', petite-bourgeoise, parfaitement commode en toute occasion. Mais, une telle philosophie étant quelque peu précoce pour son jeune âge, il y a quelque chose qui le blesse — et il s'irrite de voir que sa philosophie ne lui permet pas de se sentir tout à fait à l'aise dans sa peau. » (bj)

DER REIGEN DER NYMPHEN

Samodiwsko horo, 1976. Regie : Iwan Andonow. Drehbuch : Georgi Mischew. Kamera : Radoslaw Spassow. Musik : Simeon Pironkow. Darsteller : Pawel Popandow (Künstler), Mariana Dimitrowa (Tania), Peter Slabakow (Schwiegervater), Katia Tschukowa (Schwiegermutter), Jordanka Kusmanowa (Athanaska),

Welko Kanew (Radfahrer), Leda Tassewa (Frau im Ausstellungssaal), Nikola Todew (Nikiphorow), Georgi Russew (Verantwortlicher des Lesesaals).
Farbe. Produktionsgruppe : Mladost.

Mit *Reigen der Nymphen* ist das Bild eines Künstlers gemeint : etwas nackte Frauen, was auf die Betrachter sehr unterschiedliche Wirkungen ausübt. Und *Reigen der Nymphen* taucht in ein anderes Fossil kleinbürgerlichen Alltags : in den Kunstbetrieb im heutigen (provinziellen) Bulgarien, in eine Mischung aus Business und Banausentum, die der unsrigen so unähnlich nicht zu sein scheint. Jedenfalls nicht, was die Konsumierbarkeit der Kunst, die Ahnungslosigkeit eines Vernissage-Publikums, den Materialismus der Bildhändler, die Phrasen der offiziellen Begutachter und den Marktwert der Kunst als Ware betrifft.

Der Film besteht praktisch nur aus bissigem, anspielungsreichen Dialog — die Hauptfigur, der Künstler, dagegen spricht kaum je einmal. Völlig aufgeschmissen, erfährt er seine Isolation in einer vulgären Gesellschaft, für die ein Bild bloss ein käufliches Konsumationsobjekt bedeutet, mit dem Unterschied nur, dass man dessen Nützlichkeit nicht einsieht. Immerhin : Vor einer modernen Collage können sich die Leute kaum fassen : Denn ob ein Bild gut ist oder schlecht, ist ja egal ; Hauptsache ist, dass man's versteht. Und in dieser Collage gibt es tatsächlich dieses verständliche « Reale » : ein echtes Zahnrad ! Es ist das Bild des wahren Fortschritts. Nur fällt dann hinter dem Rücken der zufriedenen Zuschauer das offensichtlich schlecht integrierte Zahnrad aus der Collage !

Die Entfremdung des Künstlers ist vielfältig. Der stillere, bittere Schluss vervollständigt dann dieses harte Porträt des Künstlers inmitten einer materialistischen, oberflächlichen Gesellschaft.

Iwan Andonow arbeitet in seinem zweiten Film schnell, sauber, etwas in unpersönlicher TV-Manier, aber mit sicherer

Darstellerführung. Grossen Anteil an der korrosiven Wirkung der Satire haben der Szenarist Georgi Mischew sowie der Kameramann Radoslaw Spassow. Mit seinem erstaunlichen Gleichgewicht zwischen Humor und Ernst, Ironie und an Verzweiflung grenzenden Untertönen, entspricht der Film einer Haupttendenz des heutigen bulgarischen Kinos.

Bruno Jaeggi

La ronde des nymphes. « Dans une petite ville de province, un jeune artiste peintre monte sa première exposition. Dans les conversations portant sur 'des savonnettes, des tringles à rideaux, des voitures d'enfants, des électromètres — tous d'importation', sur les provisions et les compotes pour l'hiver et on ne sait quoi encore, on aborde aussi la question de cette exposition. Aux yeux des petits-bourgeois, cette exposition est comme l'annonce d'une nouvelle marchandise sur le marché, qui doit être 'évaluée', d'autant plus qu'elle contient une toile représentant des femmes nues, intitulée **La ronde des nymphes** » (Extrait d'une critique de Kéva Apostolova).

A la fin, l'exposition est transportée au chef-lieu du département, et en cours de route la toile en question est égarée. Un brave paysan la trouve et la vend finalement à l'artiste lui-même, pour une somme ridicule. Guéorgui Michev sur l'artiste : « Saura-t-il résister à cette ronde des nymphes de la vie quotidienne, conserver ses forces pour les consacrer à sa vocation, ou baissera-t-il pavillon ? Telle est la question angoissante qui constitue la trame du scénario. » (« Films Bulgares » 8/75). (bj)

PETIT DICTIONNAIRE DES CINEASTES BULGARES
(Réalisateurs, scénaristes, opérateurs, compositeurs)

Aklov, Vassil. Scénariste. « Ptitzi i khratki » (Oiseaux et levriers, Guéorgui Stoïanov, 1968) ; « Tigarcheto » (Le petit tigre, Marianna Evstatieva, 1972) ; « I doïde denyat » «Et le jour vint..., Guéorgui Doulguérov, 1973).

Andonov, Méthodi. Né le 16 mars 1932 — mort en 1975. Metteur en scène, notamment au Théâtre National de la Satire, professeur au Conservatoire d'art Dramatique. Réalisateur. « Staïa » (La chambre en blanc, scén. Raïnov, 1968) ; « Niama nichto po houbavo ot lochoto vreme » (Rien de plus beau que le mauvais temps, scén. Haïtov, 1971) ; « Goliamata skuka » (Le grand enuui, scén. Raïnov, 1972).

Batchvarova, Svoboda. Scénariste. Directrice du groupe de production « Hemus ». « Mejdou relsite » (Entre les rails, Vénéline Tzankov, 1964) ; « Prizovaniat nese iavi » (Contumace, Vladislav Ikonomov, 1966) ; « Sloutchaïat Painlevé » (Le cas Painlevé, Guéorgui Stoïanov, 1967) ; « Spomen » (Souvenir, Ivan Nitchev, 1973) ; « Da izyadesch yabalkata » (La pomme à manger, Nicolas Roudarov, 1975).

Charallev, Borislav. Né le 22 août 1922. Acteur et réalisateur avant 1945 (films d'amateur), réalisateur depuis 1954. « Pessene za tchoveka » (Chant pour l'homme, scén. Christo Ganev, 1954) ; « Dve pobedi » (Deux victoires, scén. Wagenstein, Ganev, Hantchev, 1956) ; « V tiha vetcher » (Par un soir calme, scén. Emilian Stanev, 1960) ; « Dvama pod nebeto » (A deux sous le ciel, scén. Wagenstein, 1962) ; « Vaskata » (film de télévision, 1965) ; « Ritzar bez bronia » (Chevalier sans armure, scén. Valéry Pétrov, 1966) ; « Sbogom, priateli ! » (Adieu, Amis !, scén. Athanase Tsénév, 1969) ; « Neobhodimiat grechnik » (Le pêcheur indispensable, scén. Ivan Ostrikov, 1970) ; « Otchakvane » (Attente, scén. A. Tsénév, 1972).

Charlandjiev, Lubomir. Né en 1931. D'abord acteur de théâtre. Réalisateur. « Hronika na Tchouvstvata » (Chronique des sentiments, scén. Todor Monov, 1962) ; « Verigata » (La chaîne, scén. Wagenstein, 1964) ; « Karambol » (Carambolage, scén. Tzénév, 1966) ; « S dah na bademi » (Odeur d'amandes, scén. Véjinov, 1967) ; « Prokurorat » (Le procurateur, film de télévision, 1968) ; « Na vseki kilometar » (A chaque kilomètre, film de télévision, 1969) ; « Naï-dobryat tchovek, kogoto poznavam » (Le meilleur homme que je connaisse, 1973) ; « Pense à ton jumeau » (titre original pas connu ; scén. Constantin Pavlov, 1976).

Christov, Christo. Médecin de formation, metteur en scène de théâtre à Plovdiv et à Sofia, peintre, décorateur (des ses derniers films). « Ikonostassat » (L'iconostase, scén., co-scén. et -réal. : Todor Dinov, 1968) ; « Nakovalna ili Tchouk » (Enclume ou marteau, scén. Lubèn Stanev, Ivan Radoev, 1972) ; « Posledno liato » (Le dernier été, scén. Iordan Radichkov, 1972) ;

« Darvo bez koren » (Arbre sans racine, scén. Christov avec Pantaleï Pantaléév, selon Haïtov, 1974) ; « Le cyclope » (titre original pas connu, scén. Christov, selon Guentcho Stoëv, 1976).

Donev, Pètre. Né le 11 juillet 1926. Instituteur dans des petits villages. Scénariste, écrivain, réalisateur. Entre 1954 et 1957 plusieurs courts métrages comme « Sacrovistelo v starite rakli » (Le trésor des vieilles armoires), « Gorata se zavrasta » (Le retour de la forêt). Scénario pour : « Bednata oulitza » (La rue pauvre, réal. Christo P'iskov, 1960). Réalisateur : « Vetchen kalendar » (Almanach, + scén., 1966) ; « Moreto » (La mer, 1967) ; « Trugni na put » (où : « Tragni na pat », Pars en voyage, + scén., 1968). Pas confirmé : « Autunno », réal., 1964.

Dontchev, Kiril. Compositeur important. Responsable pour la musique de 16 longs métrages. « Mejdou relsite » (Entre les rails, réal. Vénéline Tzankov, 1964) ; « Vetchen kalendar » (Almanach, Pètre Donev, 1966) ; « Sloutchaïat Painlevé, Guéorgui Stoïnanov, 1967) ; « P'titzi i khratki » (Oiseaux et levriers, G. Stoïanov, 1968) ; « Tragni na pat » (Pars en voyage, Pètre Donev, 1968) ; « Pajdaneto na tchoveka » (La naissance de l'homme, G. Stoïanov, 1971) ; « Kachti bez ogradi » (Maisons sans clôtures, G. Stoïanov, 1973) ; « Prebroïavanéto na divité zaïtzi » (Le recensement des lapins de garenne, Edouard Zakhariev, 1973) ; « Spomen » (Souvenir, Ivan Nitchev, 1973) ; « Vetchni vremena » (Temps éternels, Assen Chopov, 1974) ; « Vilna zona » (Zone de villas », E. Zakhariev, 1974) ; « Sledovateliat i gorata » (Le juge d'instruction et la forêt, Ranguel Valtchanov, 1975) ; « Chtourets v uhoto » (La cigale à l'oreille, G. Stoïnanov, 1976).

Ganev, Christo. Né le 12 août 1924. Journaliste, scénariste. « P'essene za tchoveka » (Chant pour l'homme, Charaliev, 1954) ; « Dve pobedi » (Deux victoires, Charaliev, 1956) ; « Partizani » (Partisans, + réal., 1957) ; « A biahme mladi... » (Nous étions jeunes..., Binka Jéliaskova, 1961) ; « Prasnik na nadezdata » (La fête de l'espérance, + réal., 1963) ; « Tubib » (Docteur, 1970).

Grabtchéva, Ivanka. Née le 28 juillet 1946. Assistante (« La chambre en blanc » — Andonov ; « Petits secrets » — Wolfgang Staudte), réalisatrice de télévision et de « nouvelles » cinématographiques (court et moyen métrage). Réalisatrice qui s'est profilée avec des thèmes liés au monde de l'enfance. « Glutnitzata » (La meute, 1971) ; « Izpiti po nikoe vrémé » (Examens en temps indu », 1973) ; « P'ri nikogo » (Chez personne, 1974).

Haïtov, Nikolaï. Né en 1919. Ecrivain depuis 1959. Scénariste. « Gola savest » (La conscience nue, Milène Nicolov, 1969) ; « Kraya na pesenta » (La fin de la chanson, Nicolov, 1970) ; « Koziat rog » (La corne de chèvre, Méthodi Andonov, 1971) ; « Izpit » (Examen, Guéorgui Doulgérov, 1971) ; « Lamiata » (Le dragon, Todor Dinov, 1974). Son conte « Darvo bez koren » (Arbre sans racine) a été adapté par Christo Christov (1974). En préparation : « Temps virils » par Edouard Zakhariev.

Jandov, Zakharie. Né le 1er octobre 1911 en Russie. Réalisateur. Avant la guerre plusieurs courts métrages. « Trevoga » (Alarm, scén. Vassilev et Wagenstein, 1951) ; « Septemvriitzi » (Les héros de septembre, scén. Wagenstein, 1954) ; « Zemia » (Terre, scén. Vesséline Hantchev, 1957) ; « Otvad Horizonta » (Au-delà de l'horizon, scén. Pavel Véjinov, 1960) ; « Tchernata Reka » (La rivière noire, scén. Nicolas Tikholov, 1964) ; « Chibil » (Chibil, + co-scén. avec Magda Petkanova, 1968) ; « Plitzi dolitat pri nas » (Les oiseaux nous rejoignent, 1971).

Jéliazkova, Binka. Née le 15 juillet 1923. La première réalisatrice du cinéma bulgare. « Partizani » (Partisans, 1957) ; « A biahme mladi... » (Nous étions jeunes, scén. Christo Ganev, 1961) ; « Privarzaniat balon » (Le ballon captif, scén. Iordan Raditchkov, 1967) ; « Posledna douma » (Leurs dernières paroles, + scén., 1972).

Karadmitchev, Boris. Compositeur pour 20 longs métrages bulgares. « Shvedski kralé » (Les rois de Suède, réal. Ludmil Kirkov, 1967) ; « Gola savest » (Conscience nue, Milène Nicolov, 1969) ; « Kraya na pesenta » (La fin de la chanson, M. Nicolov, 1970) ; « Niama nichto po houbavo ot lochoto vreme » (Rien de plus beau que le mauvais temps, Méthodi Andonov, 1970) ; « Nesse obrachtai nazad » (Ne te retourne pas, L. Kirkov, 1970) ; « Gnevno patouvane » (Voyage en colère, Nicolas Korabov, 1970) ; « Ndeobhodimiat grechnik » (Le pêcheur indispensable, Borislav Charaliev, 1970) ; « Chapka na toiaga » (A nous la bonne vie, L. Kirkov, 1971) ; « Koziat rog » (La corne de chèvre, M. Andonov, 1971) ; « Posledna douma » (Leurs dernières paroles, Binka Jéliazkova, 1972) ; « Siromasko liato » (L'été de Saint-Martin, M. Nicolov, 1972) ; « Selianinat s koleloto » (Le paysan à vélo, L. Kirkov, 1974) ; « Ne si otivaï ! » (Ne t'en va pas !, L. Kirkov, 1975).

Kirkov, Ludmil. Né le 14 décembre 1933. Etudes de mise en scène au Conservatoire de Sofia. Réalisateur. Rédacteur en chef du groupe de production « Savremennik ». « Posledniat round » (Le dernier round, 1961) ; « Shvedski kralé (Les rois

de Suède, 1967) ; « Nesse obrachtai nazad » (Ne te retourne pas, scén. Athanase Tsénév, 1970) ; « Chapka na toiaga » (A nous la bonne vie, scén. G. Michev, 1971) ; « Selianinat s koleloto » (Le paysan à vélo, scén. G. Michev, 1974) ; « Ne si otivaï ! » (Ne t'en va pas, scén. G. Michev, 1975). Prépare un nouveau film sur un scénario de G. Michev, « Matriarkat ».

Kolarov, Dimo. Né le 16 novembre 1924. Opérateur. Principaux films : « Totchka parva » (Point premier, 1956) ; « Haidouchka Kletva (Serment de rebelles, réal. Pètre Vassilev, 1958) ; « Na malkia ostrov » (La petite île, R. Valtchanov, 1958) ; « Parvi ourok » (Première leçon, réal. R. Valtchanov, 1960) ; « Posledniat round » (Le dernier round, L. Kirkov, 1961) ; « Slantzeto i siankata » (Le soleil et l'ombre, R. Valtchanov, 1962) ; « Inspectorat i nochtta » (L'inspecteur et la nuit, R. Valtchanov, 1963) ; « Valtchitzata » (La louve, R. Valtchanov, 1965) ; « Bialata staïa » (La chambre en blanc, Méthodi Andonov, 1968) ; « Gospodin Nikoï » (Monsieur Personne, Ivan Terziev, 1969) ; « Niama nichto po houbavo ot lochoto vreme » (Rien de plus beau que le mauvais temps, M. Andonov, 1970) ; « Koziat rog » (La corne de chèvre, M. Andonov, 1971) ; « Goliamata skuka » (Le grand ennui, M. Andonov, 1972).

Korabov, Nicolas. Né le 7 décembre 1928 en Russie. Réalisateur. Principaux films : « Dimitrovgradtzi » (Les constructeurs de Dimitrovgrad, 1956) ; « Malkata » (La petite, scén. Lubène Stanev, 1959) ; « Tutun » (Tabac, + co-scén. avec Dimitre Dimov, 1962) ; « Jive toï » (Il est vivant, scén. Vassil Popov, 1967) ; « Gnevno patouvane » (Voyage en colère, 1970) ; « Ivan Kondarev » (+ co-scén. avec Nicolas Tikolov, d'après un roman d'Emilian Stanev, 1972).

Michev, Guéorgui. Scénariste. « Ako ne ide vlak » (Si un train n'arrive pas, réal. Edouard Zakhariev, 1967) ; « Chapka na toiaga » (A nous la bonne vie, Ludmil Kirkov, 1971) ; « Prebroïavanéto na divité zaïtzi » (Le recensement des lapins de garenne, Zakhariev, 1973) ; « Selianinat s koleloto » (Le paysan à vélo, Kirkov, 1974) ; « Vilna zona » (Zone de villas, Zakhariev, 1974) ; « Ne si otivaï ! » (Ne t'en va pas !, Kirkov, 1975) ; « Samodivsko horo » (La ronde des nymphes, Ivan Andonov, 1976).

Nitchev, Ivan. Né en 1940. Réalisateur. Films documentaires : « Chronique rurale », « Sofia en vert » (1965), « Impression de Lodz », « Chopin » (+ scén.), « Trois heures avant l'envol » (adaptation d'après Scott Fitzgerald pour la télévision de Lodz). Activité pour le théâtre, films de vulgarisation scientifique et pour la TV (« L'école de l'avenir »). « Na zazoriavane » (A l'aube,

2e scetch : « Cœur humain », scén. Pavel Véjinov, 1971) ; « Spomen » (Souvenir, scén. S. Batchvarova, 1973).

Pétrov, Valéry. Né le 22 avril 1920. Ecrivain, scénariste. Médecin de formation, un des meilleurs poètes bulgares contemporains. « Totchka parva » (Point premier, réal. Boïan Danovski, 1956) ; « Na malkia ostrov » (Dans la petite île, ou : La petite île, Ranguel Valtchanov, 1958) ; « Parvi ourok » (Première leçon, Valtchanov, 1960) ; « Slantzeto i siankata » (Le soleil et l'ombre, Valtchanov, 1962) ; « Ritzar bez bronia » (Chevalier sans armure, Borislav Charaliev, 1966) ; « Vaskata » (film de télévision, Charaliev, 1967) ; « Ot kade se znaem ? » (D'où est-ce qu'on se connaît ?, Nicolas Roussev, 1975).

Pironkov, Siméon. Compositeur de 27 longs métrages. « Na malkia ostrov » (La petite île, réal. Ranguel Valtchanov, 1958) ; « Zvezdi » (Etoiles, Konrad Wolf, 1959) ; « Parvi ourok » (Première leçon, R. Valtchanov, 1960) ; « A biahme mladi... » (Nous étions jeunes..., Binka Jéliazkova, 1961) ; « Hronika na tchouvstvata » (Chronique des sentiments, Lubomir Charlandjiev, 1962) ; « Slantzeto i siankata » (Le soleil et l'ombre, R. Valtchanov, 1962) ; « Inspectorat i nochtta » (L'inspecteur et la nuit, Valtchanov, 1963) ; « Kradetzat na praskovi » (Le voleur de pêches, Veulo Radev, 1964) ; « Kraiat na edna vakantzia » (Fin des vacances, Ludmil Kirkov, 1965) ; « Tzar i general » (Le roi et le général, Radev, 1966) ; « Nai dalgata nocht » (La plus longue nuit, Radev, 1967) ; « Privarzaniat balon » (Le ballon captif, Jéliazkova, 1967) ; « Tchernite angueli » (Les anges noirs, Radev, 1969) ; « Koziat rog » (La corne de chèvre (?), Méthodi Andonov, 1971) ; « Izpit » (Examen, Guéorgui Dulguérov, 1971) ; « Nakovalna ili tchouk » (Enclume ou marteau, Christo Christov, 1972) ; « Obitch » (Affection, Ludmil Staïkov, 1972) ; « Dopalnenie kam zakona za zaschtita na darjavata » (Amendement à la loi sur la sauvegarde de l'état, Staïkov, 1976) ; « Samodivsko horo » (La ronde des nymphes, Ivan Andonov, 1976).

Radev, Veulo. Né le 1er janvier 1923. Réalisateur, opérateur, scénariste. Comme opérateur : « Dimitrovgradtzi » (Les constructeurs de Dimitrovgrad, réal. N. Korabov, 1956) ; « Godini za Lubov » (Années d'amour, 1957) ; « V navetcherieto » (A la veille, Vl. Pétrov, 1959) ; « Tutun » (Tabac, N. Korabov, 1962) ; Comme réalisateur : « Kradetzat na praskovi » (Le voleur de pêches, + scén., après la nouvelle d'Emilian Stanev, 1964) ; « Tzar i general » (Le Roi et le général, scén. Lubène Stanev, 1966) ; « Nai dalgata nocht » (La plus longue nuit, 1967) ; « Tcher-

nite angueli » (Les anges noirs, + scén. 1969) ; « Osadeni douchi » (Ames condamnées, + scén., 1974).

Raditchkov, Iordan. Né en 1929. Ecrivain célèbre depuis 1929. Scénariste. « Gorechto pladne » (Midi torride, 1966) ; « Privarzaniat balon » (Le ballon captif, réal. Jéliazkova, 1967) ; « Posledno liato » (Le dernier été, Christo Christov, 1972).

Raïnov, Bogomil. Né le 19 juin 1919. Ecrivain, scénariste. « Inspectorat i nochtta » (L'inspecteur et la nuit, réal. R. Valtchanov, 1963) ; « Bialata staïa » (La chambre en blanc, Méthodi Andonov, 1968) ; « Gospodin Nikoï » (Monsieur Personne, Ivan Terziev, 1968) ; « Niama nichto po houbavo ot lochoto vreme » (Rien de plus beau que le mauvais temps, M. Andonov, 1970), « Goliamata skuka » (Le grand ennui, M. Antonov, 1971).

Roussev, Nicolas. Né en 1943. Scénariste, réalisateur. « Kachti bez ogradi » (Maisons sans clôtures, réal. Guéorgui Stoïanov, 1973) ; « Ot kade se znaem ? » (D'où est-ce qu'on se connaît ? », scén. Valéry Pétrov, 1975) ; « Chtourets v uhoto » (La cigale à l'oreille, réal. Guéorgui Stoïanov, 1976) ; en train de tournage : « Un matin unique ».

Staïkov, Ludmil. Diplômé de l'Institut d'Art Dramatique de Sofia (interprétation, réalisation). Acteur et metteur en scène de théâtre, notamment au Théâtre National de Burgas de 1960 à 1965. Réalisateur de télévision. Responsable du groupe de production « Mladost ». « Obitch » (Affection, scén. Alexander Karasimeonov, 1972) ; « Dopalnenie kam zakona za zaschtita na darjavata » (Amendement à la loi sur la sauvegarde de l'état, scén. Angel Wagenstein, 1976).

Stanev, Emilian. Né en 1907. Ecrivain. Scénariste. « V tiha vetcher » (Par un soir calme, réal. Borislav Charaliev, 1960), selon son récit homonyme de 1948. Son autre récit de la même année, « Le voleur de pêches » a été adapté par Veulo Radev (« Kradetzat na praskovi », 1964) ; Nicolas Korabov adapta le roman de Stanev « Ivan Kondarev » (« Ivan Kondarev », 1972).

Stanev, Lubène. Né le 24 décembre 1924. Médecin de formation. Ecrivain, scénariste. « Malkata » (La petite, réal. Nicolas Korabov, 1959) ; « Tzar i General » (Le roi et le général, Veulo Radev, 1966) ; « Majé (Mugè ?) v komandirovka » (En voyage de service, G. Ostrovski, T. Stoïanov, 1968) ; « Iskam da jiveïa » (Je veux vivre, Ivanka Grabtchéva, 1969) ; « Nakovalna ili tchouk » (Enclume ou marteau, Christo Christov, 1972) ; « Izkoustvénata patitza » (L'appeleur, 1973).

Stoëv, Guentcho. Ecrivain, scénariste moderne. « Granitzata » (La frontière, réal. Nicolas Mintchev, 1954). Pour deux films importants, on a adapté ses romans : « Silna voda » (L'eau forte, scén. Boyan Papazov, réal., Ivan Terziev, 1975) ; « Le cyclope » (scén. et réal. Christo Christov, 1976).

Stoïanov, Guéorgui. Né le 27 juillet 1939 à Moscou. Etudes à l'IDHEC à Paris (diplôme). 1964 à 1966 trois documentaires : « Geko Manolov », « Siesta » et « Festival balcanico ». Acteur. Dirigeant artistique du groupe de production « Sredetz ». Ses longs métrages : « Sloutchaïat Painlevé » (Le cas Painlevé, scén. Svoboda Batchvarova, Pètre Neznakomov et Evguéni Constantinov, 1967) ; « Ptitzi i khratki » (Oiseaux et levriers, scén. Vassil Akiov, 1968) ; « Pajdaneto na tchoveka » (La naissance de l'homme », scén. Pavel Vejinov, 1971) ; « Troisième après le soleil » (?), 1972 ; « Kachti bez ogradi » (Maisons sans clôtures, scén. Nicolas Roussev, 1973) ; « Chtourets v uhoto » (La cigale à l'oreille, scén. Nicolas Roussev, 1976).

Stoïanov, Todor. Né le 6 juillet 1930 à Sofia. Assistant-opérateur chez Karastoïanov. Ensuite opérateur, scénariste, réalisateur. Scénario : « Do grada e blizo » (La ville n'est pas loin, réal. Guéntcho Guéntchev, 1965). Opérateur : « Bednata oulitza » (La rue pauvre, réal. Christo Piskov, 1960) ; « Margaritka, Mama i Az » (Marguérite, maman et moi, réal. Guéntcho Guéntchev, 1961) ; « Dvama pod nebeto » (A deux sous le ciel, Borislav Charaliev, 1962) ; « Smart niama » (La mort n'existe pas, Christo Piskov, Irina Aktachéva, 1963) ; « Kradetzat na praskovi » (Le voleur de pêches, Veulo Radev, 1964) ; « Natchaloto na edna vacantcia » (Début d'une vacance, Zako Heskia, 1966) ; « Gorechto pladne » (Midi torride, Zako Heskia, 1966) ; « Maje » (Hommes, 1966) ; Réalisateur : « Otklonenie » (Ecart, + caméra, 1967) ; « Majé (Mugè ?) v Komandirovka » (En voyage de service, + caméra, 1968) ; « Petimata ot Moby Dick » (Les cinq de Moby Dick, 1970) ; « Stranen dvouboy » (Duel étrange, 1970).

Spassov, Radoslav. Opérateur. « Izpit » (Examen, réal. G. Dulguérov, 1971) ; « Desnet dni neplateni » (Dix jours de congé non payé, 1971) ; « I doïde denyat » (Et le jour vint..., Doulgérov, 1973) ; « Vilna zona » (Zone de villas, E. Zakhariev, 1974) ; « Samodivsko horo » (La ronde des nymphes, Ivan Andonov, 1976).

Tassev, Athanase. Né le 2 octobre 1931. Opérateur. « Autunno » (réal. Peter Donev(1964 — pas confirmé) ; « Ritzar bez bronia » (Chevalier sans armure, réal. Borislav Charaliev, 1966) ;

Filmwissenschaft Universität Zürich

« S dah na bademi » (Odeur d'amandes, Lubomir Charlandjiev, 1967) ; « Shvedski kralé » (Les rois de Suède, Ludmil Kirkov, 1967) ; « Ikonostassat » (L'Iconostase, Christo Christov et Todor Dinov, 1968) ; « Tchernite angueli » (Les anges noirs, Veulo Radev, 1969) ; « Sbogom, priateli ! » (Adieu, amis ! Charaliev, 1969) ; « Nesse obrachtai nazad » (Ne te retourne pas, Kirkov, 1970) ; « Na zazoriavane » (A l'aube, scetch « Cœur humain », Ivan Nitchev, 1971) ; « Nakovalna ili tchouk » (Enclume ou marteau, Christo Christov, 1972) ; « Byagstvo v Ropotamo » (Fuite au Ropotamo, Ranguel Valtchanov, 1972) ; « Darvo bez koren » (Arbre sans racine, Christov, 1974).

Tchitchov, Victor. Opérateur. « Sloutchaïat Painlevé » (Le cas Painlevé, réal. Guéorgui Stoïanov, 1967) ; « Ptitzi i khratki » (Oiseaux et levriers, G. Stoïanov, 1968) ; « Petimata ot Moby Dick » (Les cinq de Moby Dick, Todor Stoïanov et Gricha Ostrovski, 1969) ; « Stranen dvouboy » (Duel étrange, Todor Stoïanov, 1970) ; « Spomen » (Souvenir, Ivan Nitchev, 1973) ; « Visa za okeana » (Visa pour l'océan, 1974) ; « Sledovateliat i gorata » (Le juge d'instruction et la forêt, Ranguel Valtchanov, 1975).

Terziev, Ivan. Né le 11 février 1934. Tout d'abord acteur de théâtre, puis réalisateur des films d'amateur : « Les grands et les petits », 1961. Etudes à l'Institut supérieur d'art cinématographique à Moscou. Grand prix pour son « Féodor Gai » au IVe Festival des meilleurs films tournés aux studios d'études de l'Institut de Moscou. Puis : « Gospodin Nikoï (Monsieur Personne, scén. Bogomil Raïnov, 1969) ; « Maje bez rabota » (Hommes sans travail, scén. Nicolas Nikoforov, 1972) ; « Silna voda » (L'eau forte, scén. Boyan Papazov, 1975). Prépare son quatrième film de nouveau avec Papazov.

Trentchev, Ivailo. Opérateur. « Chibil » (Chibil, réal. Zacharie Jandov, 1967) ; « Tango » (Tango, 1968) ; « S ossobeno mnenie » (Opinion séparée, 1969) ; « Kraya na pesenta » (La fin de la chanson, Milène Nicolov, 1970) ; « Pajdaneto na tchoveka » (La naissance de l'homme, Guéorgui Stoïnanov, 1971) ; « Khliab » (Le pain, 1972) ; « Na tchisto » (Au clair, 1973) ; « Kachti bez ogradi » (Maisons sans clôtures, G. Stoïanov, 1973) ; « Vetchni vremena » (Temps éternels, Assen Chopov, 1974) ; « Chtourets v uhoto » (La cigale à l'oreille, G. Stoïanov, 1976).

Tsiboulka, Kiril. Né le 18 mai 1927. Compositeur pour 17 longs métrages bulgares. Les titres les plus importants : « Verigata » (La chaîne, Lubomir Charlandjiev, 1964) ; « Prizovaniat ne se iavi » (Contumace, Vladislav Ikonomov, 1966) ; « Maltcha-

livite pateki » (Sentiers silencieux, Ikonomov, 1967) ; « Guibelta na Alexander Veliki » (Le sort funeste d'Alexandre le Grand, Ikonomov, 1967) ; « Scorpion srechtou daga » (Sorpion contre arc-en-ciel, Ikonomov, 1969) ; « Na zazoriavane » (A l'aube, scetch : « Cœur humain », Ivan Nitchev, 1971) ; « Spomen » (Souvenir, Nitchev, 1973) ; « Silna voda » (L'eau forte, Terziev, 1975) ; « Da izyadesch yabalkata » (La pomme à manger, Nicolas Roudarov, 1975/6) ; « Le cyclope » (Christo Christov, 1976).

Valtchanov, Ranguel. Né le 12 octobre 1928. D'abord metteur en scène de théâtre. Réalisateur. « Na malkia ostrov » (La petite île — ou : Sur la petite île, scén. Valéry Pétrov, 1958) ; « Parvi ourok » (La première leçon, V. Pétrov, 1960) ; « Slantzeto i siankata » (Le soleil et l'ombre, V. Pétrov, 1962) ; « Inspectorat i nochtta » (L'Inspecteur et la nuit, Bogomile Raïnov, 1963) ; « Valtchitzata » (La louve, 1965) ; « Mesdu dva briaga » (film documentaire, 1967) ; « Esope » (Esope, Angel Wagenstein, 1968) ; « Byagstvo v Ropotamo » (Fuite au Ropotamo, scén. Boris Aprilov et Ranguel Valtchanov, 1972) ; « Sledovateliat i gorata » (Le juge d'instruction et la forêt, + scén., 1975).

Wagenstein, Angel. Un des plus importants scénaristes bulgares. Plus de 25 scénarios pour des films de long métrage, d'animation, de court métrage et TV. A réalisé un documentaire sur le Vietnam. Scénariste également de « Goya » (de Konrad Wolf, RDA, 1971). Films principaux : « Trevoga » (Alerte, réal. Zacharie Jandov, 1951) ; « Septemvriitzi » (Les héros de septembre, Jandov, 1954) ; « Dve Pobedi » (Deux victoires, Borislav Charaliev, 1956) ; « Zvezdi » (Etoiles, Konrad Wolf, 1959) ; « Dvama pod nebeto » (A deux sous le ciel, Charaliev, 1962) ; « Verigata » (La chaîne, Lubomir Charlandjiev, 1964) ; « Malki taïni » (Petits secrets, Wolfgang Staudte, 1968) ; « Esope » (Esope, Ranguel Valtchanov, 1968) ; « Dopalnenie kam zakona za zaschtita na darjavata » (Amendement à la loi sur la sauvegarde de l'état, Ludmil Staïkov, 1976).

Wagenstein, Emil. Né le 11 décembre 1930 à Paris. Etudes à Genève. Depuis 1951 assistant d'opérateur. « Hronika na tchouvstvata » (Chronique des sentiments, réal. Lubomir Charlandj iev, 1962) ; « Tchernata reka » (La rivière noire, Zacharie Jandov, 1964) ; « Verigata » (La chaîne, Charlandjiev, 1964) ; « Nespokoen dom » (Vicissitudes familiales, 1965) ; « Karambol » (Carambolage, Charlandjiev, 1966) ; « Prizovaniat ne se iavi » (Contumace, Vladislav Ikonomov, 1966) ; « Privarzaniat balon » (Le ballon captif, Binka Jéliazkova, 1967) ; « Kit » (réal. Peter Borisov, 1967) ; « Na vseki kilometar » (A chaque kilomètre,

Charlandjiev, 1969) ; « Ivan Kondarev » (Nicolas Korabov, 1972) ; « Troudna lioubov » (Un amour difficile, réal. Ivan Andonov, 1974).

Wagenstein, Plamen. Opérateur. « Silna voda » (L'eau forte, réal. Ivan Terziev, 1975) ; « Da izyadesch yabalkata » (La pomme à manger, Nicolas Roudarov, 1976).

Yanakiev, Boris. Opérateur. Principaux films : « Vetchen kalendar » (Almanach, réal. Pètre Donev, 1966) ; « Ako ne ide vlak » (Si un trai nn'arrive pas, Edouard Zakhariev, 1967) ; « Moreto » (La mer, P. Donev, 1967) ; « Tragni na pat » (Pars en voyage, P. Donev, 1968) ; « Gnevno patouvane » (Voyage en colère, Nicoas Korabov, 1970) ; « Obitch » (Affection, Ludmil Staïkov, 1972) ; « Posledna douma » (Leurs dernières paroles, Binka Jéliazkova, 1972) ; « Lamiata » (Le dragon, 1974) ; « Dopalnenie kam zakona za zaschtita na darjavata » (Amendement à la loi sur la sauvegarde de l'état, Ludmil Staïkov, 1976) ; « Natchaloto na denya » (Le début du jour, Dimitre Pétrov, 1976).

Zakhariev, Edouard. Né en 1938 à Moscou. Etudes de cinématographie à Budapest. Documentariste important avant 1966 : « Rails dans le ciel », « Sel » et « Les chemins de fer de l'état bulgare ». Film de fiction : « Ako ne ide vlak » (Si un train n'arrive pas, scén. Guéorgui Michev, 1967, scetch) ; « Prebroïavanéto na divité zaïtzi » (Le recensement des lapins de garenne, G. Michev, 1973) ; « Vilna zona » (Zone de villas, G. Michev, 1974) ; prépare un nouveau film sur le scénario de Nicolai Haïtov, « Temps virils ».

Entre parenthèse sont indiqués les réalisateurs ou scénaristes qui sont importants pour l'œuvre des noms cités.

Bruno Jaeggi

Bibliographie

Ratschewa, Maria, « Bulgarische Filmkunst der Gegenwart », Sofia 1967.
Ratcheva, Marie, « Le Cinéma Bulgare Contemporain », dito.
Micheli, Sergio, « Il cinema bulgaro », Padova 1971.
Cervoni, Albert, « Les Ecrans de Sofia », Paris 1976.
Films bulgares, 1968-1976.
Kartalew, Dimiter, « Bulgarische Belletristen der Gegenwart », Sofia 1970.
Chaitow, Nikolai, « Wilde Geschichten », Berlin und Weimar 1973.
Jovkov, Jordan, « Ausgewählte Erzählungen », Sofia 19??.

Die «Sprachlosen» dürfen noch immer nicht sprechen

Kontradiktorisches zu Gloors «Konrad Steiner»

Bisher wurde jeder grössere Schweizer Film in «Cinema» von einem Kritiker nur besprochen. Diese Besprechungen waren meistens positiv. Der Leser musste daraus schliessen, dass sämtliche Mitarbeiter alle Schweizer Filme gut finden. Dem ist aber glücklicherweise nicht so: innerhalb der Arbeitsgemeinschaft prallen nicht selten sehr verschiedene Meinungen über diesen oder jenen Film aufeinander. Wir wollen diese Meinungsverschiedenheiten nicht länger für uns behalten — darum drucken wir hier erstmals zwei Kritiken zu einen Film ab. Wir hoffen, dass wir damit die Diskussion über die Schweizer Filme, die zu oft nicht richtig stattfindet, beleben können. (Anm. d. Red.)

In seinem Aufsatz über «Heimat und Entfremdung im neuen Schweizer Film» schrieb Alexander J. Seiler: «Das ist ein zentrales Motiv, das sich durch den gesamten neuen Schweizer Film hindurchzieht: Menschen sprechen zu lassen, Menschen zur Sprache zu bringen, die vielleicht das Stimmrecht, aber keine Stimme haben, die nicht gehört werden oder die vollends verstummt sind.» Auch Kurt Gloor liess solche Menschen zu Wort kommen, Bergbauern, Alkoholiker und Hausfrauen draussen im Grünen. Er vermittelte die Versuche der «Sprachlosen», sich zu formulieren, aber niemals so sorgfältig wie Yves Yersin in «Die letzten Heimposamenter» oder Roman Hollenstein in «Freut euch des Lebens», er ging nie mit der Zärtlichkeit an sie heran wie Walter Marti in «Ursula», er zeigte nie so viel Verständnis für ihre

Probleme wie Fredi Murer in seinem Berglerfilm. Kurt Gloors Dokumentarfilme hatten stets Knall-Effekt, es waren Filme wie « Blick »-Schlagzeilen. Anstatt in den Gesichtern der Menschen die Spuren des Aussenseitertums, der Unterdrückung oder der Einsamkeit zu suchen, vergrösserte Gloor sie zu Plakaten : der Bergbauer, der Alkoholiker und die grüne Witwe als Negativ der Werbegesichter der grossen weiten Welt. Anstatt ihnen wirklich zuzuhören, machte er sie zur Sensation.

So etwas schlägt ein — was genaue, trockene Analysen nur selten schaffen, war bei Gloors Filmen selbstverständlich : sie provozierten, über sie wurde heftig diskutiert. Schlagzeilen jedoch vergisst man bald wieder, die Sensationen, die sie anbieten, werden von anderen, neueren überboten. Schlagzeilen verändern nichts, sie sind wie kleine elektrische Schläge, von denen man sich rasch erholt. Sicher, andere schweizerische Dokumentarfilme sind beim Publikum weit weniger gut angekommen als die von Gloor. Wer sich aber in den stilleren Filmen die Mühe nahm, den « Sprachlosen » wirklich zuzuhören, der wird diese Sprache niemals mehr vergessen können.

Mit seinem ersten abendfüllenden Spielfilm nun hat Kurt Gloor andere Töne angeschlagen — er hat den Protestknopf abgelegt. Aber er ist von einem Extrem ins andere gefallen, etwas grob ausgedrückt vom lärmigen, ungenauen und lieblos gemachten Sensationskino ins weinerliche, gefällige und unkritische Trivialkino. Die Gesichter — wenigstens die der beiden Hauptdarsteller Sigfrit Steiner und Silvia Jost — sind zwar keine Plakate und die Menschen dürfen ein bisschen mehr sich selber sein als in den früheren Filmen. Aber während die früheren Filme provozierten, stösst « Steiner » nirgends mehr an.

Erzählt wird eine allgemein bekannte Geschichte : Steiner ist ein alter Mann, er verliert seine Frau, dann werden ihm Wohnung und Werkstatt gekündigt. Steiner wird ausser Betrieb gesetzt, im Altersheim soll er auf seinen Tod warten.

Was Steiner erlebt, erleben heute die meisten Alten. Unter den Zuschauern seines Films wird Gloor kaum einen finden, der nicht auch von idgendeinem ähnlichen Erlebnis mit Alten erzählen könnte. In jeder Familie lebt ein Steiner.

Von einem Film, der vorgibt, ernsthaft über ein Problem zu sprechen, erwartet man, besonders wenn man selber täglich mit diesem Problem konfrontiert wird, dass er einem etwas mitgibt auf den Weg, erwartet man eine Botschaft. In Gloors Film muss man lange auf sie warten: am Schluss fliegt Steiner, anstatt ins Altersheim zu gehen, in den warmen Süden. Das ist also die Lösung: wer alt ist und nicht mehr gebraucht wird und sich dennoch nicht abschieben lassen will, geht auf die Bank, hebt über 30 000 Franken ab und fliegt dann in den Süden. Ausser Lina Braake kann ich mir keinen alten Meschen vorstellen, der ein solches Unternehmen noch wagen würde. Sinkel und Brustellin haben eine Komödie gedreht, Lina Braakes Flugzeugreise passt zur verspielten Geschichte. Gloor hingegen hat einen traurigen Film gedreht, in dem es nicht viel zu lachen gibt, er hat einen « realistischen » Film gedreht mit einem bewusst unrealistischen Schluss. « Ich will den Zuschauer nicht resignieren lassen, sondern ihm Mut machen », meint er dazu. Was traurig anfängt, soll nicht traurig enden — das tönt mir zu amerikanisch. Nicht Mut macht dieser Schluss, er lenkt, wie jedes konventionelle Happy-End, von den wirklichen Problemen ab.

Nach « Steiner » ist man sich einig: die Alten haben es schwer. Warum, das weiss man, wenn man's vor dem Film noch nicht wusste, auch nachher nicht. Ich will Kurt Gloor nicht unterschieben, dass es ihm gar nicht darum ging, sich ernsthaft mit der Situation der Alten auseinanderzusetzen, sondern bloss darum, eine gefällige Geschichte zu erzählen. Schliesslich hat er sich lange auf den Film vorbereitet: « .. ich war in Altersheimen, Pflegeheimen, Alterssiedlungen, Armenasylen, psychiatrischen Kliniken, Herbergen, Alterclubs, Beratungsstellen, Selbsterfahrungsgruppen für Betagte, Werkstätten, sprach mit Sterbenden, mit Pflegepersonal, mit

Behörden, mit Sozialarbeiterinnen, Planern, Pfarrern, Fürsorgern usw. » Wer so gründlich recherchiert, sollte deutlicher sprechen. In « Steiner » gibt es keine Schuldigen, alle, die mit dem alten Mann in Kontakt kommen, sind so « menschlich », jeder tut, was er für richtig hält, jeder « meint es gut » mit dem mürrischen Greis. Anstatt zu zeigen, wie die Alten, als seien sie Aussätzige, in Heime an den Rand der Stadt vertrieben werden, weil wir damit unsere eigene Angst vor dem alt werden verdrängen können ; anstatt die Grausamkeit unserer « Hilfe » zu zeigen, erzählt Gloor eine melodramatische Geschichte : ein einsamer Alter trifft eine junge Sozialarbeiterin, für ihn beinahe noch ein Mädchen, die ihm die Schönheit des Lebens zeigt. Eine Groschenromangeschichte könnte nicht rührender sein.

In einigen kleinen Szenen sieht man, wie Steiner die anderen Menschen liebt : bevor er ins Spital geht, nimmt er aus der Fruchtschale auf dem Tisch Birnen für seine Frau, für kleine Kinder lässt er die Puppe in seinem Werkstattfenster tanzen, einem Mädchen zeigt er Zauberkünste — mit solchen Szenen wird das « Image » Steiners aufgebaut, wird er uns sympathisch gemacht. Wir schliessen ihn in unser Herz. Darum muss es brechen, wenn der Briefträger Steiner die Kündigung bringt. Kinofiguren, für die man sich einmal entschieden hat, verlässt man nicht wieder, man lacht und leidet mit ihnen bis zum Ende. Gloors melodramatische Konstruktionen sind bekannt aus vielen amerikanischen Filmen und ihren europäischen Kopien. Diese Art Kino hat dem Zuschauer die Freiheit genommen, sich für oder gegen einen Held zu entscheiden. Sie will überzeugen, anstatt nur zu zeigen. Den Kampf, den das « andere Kino », zum Teil also auch die Filme aus der Schweiz, in den letzten Jahren ausgetragen hat, war auch ein Kampf gegen die Unterdrückung und die Verführung des Publikums. Erst wenn die Menschen — sowohl die, die der Film abbildet wie die, an die er sich wendet — wieder frei sein dürfen, wieder selber urteilen dürfen, erst dann wird das Kino sich verändern. Kurt

Gloor scheint an diesem Unternehmen nicht besonders aktiv mitzuarbeiten : nach den Bergbauern, den Alkoholikern und den grünen Witwen hat er einen Film über alte Menschen gedreht. Er hat dafür eine völlig andere Form benutzt, sonst aber ist er der gleiche geblieben : die « Sprachlosen » dürfen bei ihm noch immer nicht selber sprechen.

Bernhard Giger

DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER

Schweiz 1976, 35 mm., Farbe, 101 Minuten. P : Kurt Gloor Filmproduktion Zürich, Atlanitc Film Zürich ; R : Kurt Gloor ; B : Kurt Gloor ; K : Franz Rath ; M : Peter Jacques ; D : Sigrit Steiner, Silvia Jost, Ettore Cella, Alfred Rasser, Felix Klee, Helmut Förnbacher, Lilian Westphal, Emil Steinberger. rehzeit : 7 Wochen. Verleih Schweiz : Rialto Film AG Zürich.

LES « SANS-VOIX » N'ONT TOUJOURS PAS VOIX AU CHAPITRE

Donner la parole à ceux qui ne l'ont pas est — comme l'a écrit Alexander J. Seiler — un des motifs principaux du nouveau cinéma suisse. C'est bien ce que Kurt Gloor a fait dans ses films documentaires. Seulement ces « êtres sans paroles » — montagnards, alcooliques, veuves vertes — sont devenus des sensations ; un peu comme les titres, les manchettes du journal « Blick ». Gloor ne cherchait pas, dans les visages des gens, les traces de l'oppression et de la solitude ; les visages qu'il reproduisait étaient des affiches — des négatifs des visages publicitaires de ce vaste monde.

« La soudaine solitude de Konrad Steiner », le premier longmétrage de fiction de Gloor, est un film discret, retenu ; les visages ne sont plus des affiches. Mais Gloor est tombé d'un extrême à l'autre : après un tapageur cinéma à sensation il s'est lancé dans un cinéma trivial et pleurnichard. Steiner est un vieil homme qui doit être relégué dans une maison pour personnes du troisième âge. Gloor ne montre pas pourquoi nous chassons les vieux comme des lépreux dans des asiles tout au bord de la ville ; il ne dit pas que par là nous essayons de refouler notre propre angoisse de viellir ; il ne parle pas de la cruauté de notre « assistance », mais raconte une émouvante histoire dans le style des romans à quatre sous. Les visages qui, auparavant, étaient des affiches, sont maintenant devenus des personnages mélodramatiques de cinéma : chez Kurt Gloor, les « sans-paroles » n'ont toujours pas le droit de parler eux-mêmes. (AEP)

«Altwerden ist das Unerwartetste, das einem passieren kann»

«Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» von Kurt Gloor

Als mir Kurt Gloor vor einigen Jahren an einer Filmarbeitstagung auf dem Rügel (Evangelisches Begegnungszentrum im Aargau) erzählte, er wolle einen Film über einen alten Mann, einen Schuhmacher und seine Probleme, drehen, war ich erstaunt und skeptisch. Mit Gloors bisherigen Filmen vor Augen sah ich bereits einen lauten, plakativen Film mit Rentnerdemonstrationen auf der Bahnhofstrasse, mit harten Diskussionen, mit Angriffen gegen Altersheimverwalter und Fürsorgebeamten.

Um so grösser war die Überraschung am Eröffnungsabend der diesjährigen Berlinale, als Kurt Gloor mit seinem ersten Spielfilm ein stilles, von einer eindrücklichen Sensibilität geprägtes Werk präsentierte. Dieser Eindruck hat sich bei einer zweiten und dritten Visionierung des Filmes bestätigt, auch wenn im formalen Bereich einige Vorbehalte aufgetaucht sind.

Gloor hat noch nie bequeme Filme gemacht. Seine Werke haben noch allemal geharnischte Reaktionen, aber auch begeisterte Zustimmung provoziert. Sein dokumentarisches Schaffen von « fft » bis zu « Die besten Jahre » war immer durch eine kritische Optik und einen pointierten Stand-

punkt gekennzeichnet. In seinem ersten Spielfilm wendet sich seine Kritik der Haltung unserer Gesellschaft gegenüber einer zahlenmässig wachsenden Randgruppe, den alten Leuten, zu. Der Ausspruch des Fürsorgeminister der Stadt Bologna, Ermanno Tondi, « Der alte Mensch ist ein Kulturgut. Eine Gesellschaft ohne alte Menschen ist wie ein Mensch ohne Gedächtnis », wird gewissermassen zum Leitmotiv des Filmes. Am Fall des Schuhmachers Steiner macht Gloor exemplarisch die Hilflosigkeit sichtbar, mit der wir den alten Leuten begegnen. Das Gefasel der Stadträtin, die aus Anlass des Geburtstages einer Altersheiminsassin plumpe Unverbindlichkeiten im Stil « Wohlbehagen in der dritten Jugend » von sich gibt oder die Sozialbeamtin, die der jungen Sozialhelferin ihr übermässiges Engagement im Fall Steiner übelnimmt und im selben Atemzug die Seniorencenters (ein bezeichnend hässlicher Ausdruck) als Ideallösung für Steiner in Betracht zieht, sind beredte Beispiele.

Von der Themenwahl her hat sich Gloor kaum auf risikoreiche Pfade begeben. Er wird von allen Seiten mit Zustimmung rechnen können, wenn er unserer Gesellschaft ankreidet, für die Alten kein echtes Verständnis aufzubringen, sie durch die Fürsorgemechanismen unmündig zu machen, ihnen ihr Selbstwertgefühl zu nehmen. Was ihm angekreidet werden könnte, ist, dass er als Demonstrationsobjekt so etwas wie einen Sonderfall gewählt hat: Steiner ist als gewissermassen Freischaffender, als Handwerker ein Privilegierter, der über die Pensionierungsgrenze hinaus seinem Beruf nachgehen konnte und sich so bis ins höhere Alter ein gutes Mass an Aktionsfähigkeit und Selbstbewusstsein erhalten hat. Steiner sagt nach dem Verlust seiner Frau, seiner Wohnung und seines Arbeitsplatzes einmal: « I bi no nid alt, i ha nur Pech gha » und charakterisiert so deutlich seine eigene Einschätzung der Situation. Gloor erklärt die Ansiedlung seiner Hauptfigur im städtischen Handwerkermilieu mit dem Hinweis auf einem alten Onkel, der Schneider war, und dessen Geschichte ihn zu diesem Film inspiriert hat.

Gloors Steiner wird dem Zuschauer im Lauf des Films bald einmal sehr vertraut. Die Identifikation wird leicht gemacht. Jeder kennt wahrscheinlich einen « Steiner », man erinnert sich an Verhaltensweisen, an « Mödeli » des Grossvaters oder eines alten Nachbars. Ich denke unter anderem etwa an die Art und Weise, wie Steiner seinen Milchkaffee aus der Untertasse schlürft. In solchen Details erweist sich Gloor als sensibler Beobachter. Für mich ist Steiner allerdings da und dort eine leichte Spur zu gewitzt. Ich habe mich gefragt, ob seine Handlungen immer seinem Naturell entsprechen, doch der zügige Rythmus des Filmes lässt einen solche Gedanken vergessen. Gloor sagt klar, dass er seine Hauptfigur mit den Augen eines Jungen sehe, für ihn könnte Steiner so etwas wie ein Vorbild sein.

In einem Interview erklärte er mir : « ... Für mich war es wichtig, zu sehen, wo diese Figur eine Chance zur eigenen Freiheit hat. Wenn man diese Geschichte konsequent durchdenkt, hat er diese Chance eigentlich nie. Nur am Schluss kann er ausbrechen, da wird ihm klar, dass er alles verloren hat, was ihm lieb ist, und dass er nichts mehr zu verlieren hat. Ich würde mir wünschen, dass noch mehr ältere Menschen in der Lage sind, einen so konsequenten Schritt zu tun, wie das mein Konrad Steiner tut ; nicht dass sie den gleichen Schritt tun müssten, aber dass sie noch so viel Energie aufbringen, um sich zu wehren. »

Spätestens hier ist nun von der grossartigen Schauspieler-Leistung Sigfrit Steiners zu sprechen. Der Präzision von Gloors Schauspieler-Führung, der Steiner auf den Leib geschneiderten Rolle und der Präsenz Steiners ist es zu verdanken, dass Konrad Steiner durch und durch echt erscheint. Das verhaltene, einfühlsame, zaghafte Auftreten von Silvia Jost als Sozialhelferin Claudia trägt zum guten Gesamteindruck bei.

ENDLICH EIN DIALEKTFILM, DER DIESEN NAMEN VERDIENT

Das Sprachproblem im Deutschschweizer Film darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die Wahl zwischen Dialekt und Hochsprache, die Entscheidung, welchen Dialekt oder welche Art der Hochsprache, muss für jeden Film neu getroffen werden, und sie wird kaum je einem Autor leicht fallen. Gloor hat sich für den Dialekt entschieden. Das allein ist angesichts der verschiedenen diesbezüglichen Hypotheken schon sehr mutig. Dazu Kurt Gloor im bereits erwähnten Interview: « Grundsätzlich ist Dialekt meine eigene Sprache. Wir sind in der Schweiz, wenn man so will, sprachlich kolonialisiert. Was wichtig ist, oder was man glaubt, das wichtig ist, das wird in Hochdeutsch gesagt, was weniger wichtig ist, wird in Mundart gesagt. Das sieht man zum Beispiel beim Fernsehen: Von der Tagesschau an aufwärts ist Hochdeutsch, tagesschauabwärts ist Mundart die Regel. Ich wehre mich entschieden gegen diese sprachliche Kolonialisierung. Wenn wir uns mit unserer eigenen Realität befassen, dann ist es wichtig, unsere eigene Sprache als einen wesentlichen Bestandteil dieser Realität zu sehen. Es hat mich gereizt, gegen die Hypothek des traditionellen Dialektfilms anzurennen, um zu versuchen zu zeigen, dass Dialekt im Film auch unpeinlich sein kann. Es gab einige Leute, die mit betretenem Schweigen reagierten, als ich ihnen sagte, dass ich an einem Dialektfilm arbeite. Es braucht ja nicht immer gleich Wollenberger, Suter, Gmür und Coà zu sein! Ich bin gespannt, ob das junge Publikum den Dialekt überhaupt noch als etwas Selbstverständliches empfinden kann. »

Ich glaube, Gloor hat mit der Gestaltung seiner Filmsprache, seiner Dialoge ausreichend dafür gesorgt, das das Publikum, nicht nur das junge, den Dialekt als selbstverständlich empfindet. Hier sind die Protagonisten nicht Dauerschwätzer, die schön gegossene, in sich stehende Sätze von sich geben. Die Sprache ist manchmal derb, vor allem aber

sparsam, die Dialoge bestehen aus Satzfragmenten, Wortfetzen, Banalsätzen (Steiner nach dem Tod seiner Frau: « Wenn eis got, isch s'ander elei »), sie leben von Andeutungen und Aussparungen. Es ist wahrscheinlich die Kargheit der Sprache, die mich diesen Dialekt als stimmig empfinden lässt. Kommt dazu, dass Gloor die Schauspieler je in ihrer eigenen Mundart reden lässt, so wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, was der Homogeneität des Films keinerlei Abbruch tut, was der Sprache aber jene Netürlichkeit gibt, die man etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, bei Louis Jents « Die Magd » so schmerzlich vermisst.

Die eingangs angetönten formalen Vorbehalte gelten der Musik und in weit geringerem Masse der Kamera. In einigen Sequenzen treten für Augenblicke Unschärfen auf, was besonders störend wirkt, wenn es sich um Steiners Gesicht in Grossaufnahme handelt. Entscheidender ins Gewicht fällt Gloors Einsatz der Musik. Selbst als musikalisch völlig ungebildeter Laie empfinde ich die Musik als zu aufdringlich, zu vordergründig, zu schwülstig auch in einigen Szenen. Dadurch zerstört sie die Wirkung, die Atmosphäre, die vom Bild ausgeht. Gloor ist offensichtlich der Verlockung erlegen, erstmals mit eigens für seinen Film geschriebener Musik arbeiten zu können.

Abgesehen von diesen Einwänden ist Gloor mit « Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner » ein überzeugender Spielfilmerstling gelungen. Die Bilanz fällt noch positiver zu Gloors Gunsten aus, wenn man so etwas wie eine Aufwand-Ertrags-Relation anstellt und mit den drei epischen Filmen des Fernsehens DRS, mit « Der Stumme », « Riedland » und « Die Magd » vergleicht, die alle vom Produktionsbudget her im gleichen Rahmen liegen. Da sticht Gloor halt überdeutlich heraus, seine vier Jahre Recherchen, « Finanzdiplomatie und Geldakrobatik » (Gloor) haben sich gelohnt.

Dass Gloor dem Publikum keine Lösungen anbietet, versteht sich von selbst. Gloor: « Der von mir gewählte Schluss ist keine Lösung, weil es auch keine Lösung gibt, keine geben

kann ; es ist eben ein Ausweg. Es bleibt völlig offen, ob der Mann bereits nach einer Woche wieder zurückkommt, oder ob er in den Süden geht und sich dort umbringt. Im besten Fall, wenn er sein Geld durch hat, kommt er zurück, und dann steht er wieder vor der genaugleichen Situation wie vorher. Der Schluss ist ganz bewusst vollkommen offen. »

Mit andern Worten, spätestens wenn Steiner im Süden die 39 210 Franken, die er von seinem Depositenheft abgehoben hat, ausgegangen sind, wenn ihm die Sonne verleidet ist und ihm Fisch und Wein so langsam zum Hals heraus hängen, ist eventuell mit einem neuen Schweizer Film zu rechnen : « Die plötzliche Rückkehr des Konrad Steiner » !

« VIEILLIR EST CE QUI PEUT NOUS ARRIVER DE PLUS INATTENDU »

Dans son premier long-métrage de fiction, Kurt Gloor examine l'attitude de notre société face aux personnes âgées. La citation du Ministre des Affaires sociales de Bologne, Ermanno Tondi — « La personne âgée est un patrimoine culturel. Une société sans personnes âgées est comme un homme sans mémoire ». — est en quelque sorte le fil conducteur du film. En prenant le cas du cordonnier Steiner, Gloor rend visible de façon exemplaire, à quel point notre attitude face aux personnes du troisième âge est maladroite. Son film est une œuvre retenue, aux atmosphères denses, et marquée par une sensibilité impressionnante. L'utilisation particulièrement heureuse du dialecte suisse-allemand mérite d'être relevée. Contrairement à d'autres films de ce genre, les protagonistes ne sont pas des bavards qui déversent sur le spectateur des flots de phrases bien tournées. Le langage est parfois rude, les mots parcimonieux, les dialogues sont faits de bouts de phrases, de mots de tous les jours, d'allusions, de sous-entendus qui laissent deviner bien des choses sans jamais les exprimer. Et, en plus, chaque comédien peut s'exprimer dans son propre dialecte, source de richesse supplémentaire. La musique originale, par contre, est moins réussie : l'orchestration est souvent trop insistante, se glisse au premier plan, détruisant ainsi, par suraccentuation, l'atmosphère délicate qui se dégage de l'image. Somme toute, « la soudaine solitude de Konrad Steiner » est une œuvre convaincante, et lorsqu'en plus on la compare aux trois films produits par la télévision suisse-alémanique dans sa série sur la littérature épique suisse et dont les budgets sont comparables à celui de « Steiner », notre jugement devient encore plus positif. (AEP)

Das erste Heft des neuen Jahres hätte eigentlich ein Portrait Marlon Brandos sein sollen. Da wir aber einerseits vorläufig zu wenig Material zusammenbrachten, um ein Heft zu füllen, und andererseits dadurch zu viele Schweizer Themen nicht hätten berücksichtigen können, wird die erste Nummer 1977 — es ist nun schon beinahe eine Tradition — dem Schweizer Film gewidmet sein.

Der erste Teil wird sich mit dem neuen Film von Alexander J. Seiler, « Die Früchte der Arbeit », auseinandersetzen. In Zusammenarbeit mit Seiler soll versucht werden, den Weg des Autors von seinem ersten Film « Siamo italiani » an bis heute aufzuzeichnen. Da Seiler immer eng verbunden war mit dem, was man den « Neuen Schweizer Film » nannte, wird diese Aufzeichnung zugleich den langen und beschwerlichen Weg des Schweizer Films dokumentieren.

Der zweite Teil fürht die « Chronik » des Schweizer Films weiter. Er wird einen Aufsatz enthalten über Literaturfilme, oder besser über Literaturverfilmungen, über die Filme am Fernsehen, über « Der Stumme » von Gaudenz Meili, « Die Magd » von Louis Jent, « Riedland » von Wilfried Bolliger und schliesslich über « Das Unglück » von Georg Radanowicz. Weitere Aufsätze werden sich mit Filmen, die in Solothurn erstmals aufgeführt werden, beschäftigen. 1/77 wird auch ein Register enthalten der letzten drei Jahrgänge von Cinema.

En fait, Cinéma 1/77 devait être consacré à Marlon Brando. Mais il s'est avéré qu'à cause de ce portrait, de trop nombreux sujets suisses ne pouvaient plus être abordés. Or, même si notre revue ne paraît que quatre fois par année, nous tenons quand même à garder une certaine actualité, raison pour laquelle le premier numéro de l'année — et c'est déjà bientôt une tradition — sera exclusivement orienté vers le cinéma suisse : les adaptations littéraires réalisées pour la télévision suisse-alémanique par Louis Jent, Gaudenz Meili et Wilfried Bolliger ; les films de Roman Hollenstein, Iwan Schumacher et Erwin Keusch ; enfin les films de Henry Brandt et « Les Fruits du Travail » de Alexander J. Seiler. Rappelons en passant que les premières œuvres de Brandt et Seiler sont tout de même — avec d'autres — à la base du renouveau du cinéma suisse. C'est de ce renouveau et de son long et pénible cheminement jusqu'à nos jours que parlera le présent numéro. (AEP)

INHALTSVERZEICHNIS / TABLE DES MATIERES

Editorial 3
Jean-Pierre Brossard : La Bulgarie dans l'histoire . . 6
Jean-Pierre Brossard : Brève histoire d'un cinéma neuf . 11
Jean-Pierre Brossard : Exode rurale et société nouvelle . 18
Bruno Jaeggi : Wie aktuell ist Vergangenheit ? . . . 23
Bruno Jaeggi : Brennpunkt : Hier und Jetzt 33
Bruno Jaeggi : Die Grenzüberschreitung 46
Bruno Jaeggi/Martin E. Girod : Ausgewählte Filme/Films sélectionnés 57
Petit dictionnaire des cinéastes bulgares 80

« Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner »

Bernhard Giger : Die « Sprachlosen » dürfen noch immer nicht sprechen 91
Hans M. Eichenlaub : « Altwerden ist das Unerwartetste, das einem passieren kann » 96

CINÉMA-TÉLÉVISION

CINEGRAM

LABORATOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES

EASTMAN COLOR
EKTACHROME
NOIR & BLANC
AUDITORIUM

technique complète 16 et 35 mm
plus de 40 années d'expérience

GENÈVE — ZÜRICH

Semaines du cinéma bulgare - 1977

Wochen des bulgarischen Films

Nous sommes tous bulgares! **Albert Cervoni**

Si le cinéma bulgare s'est désormais révélé comme un «grand cinéma», c'est en vérité parce qu'il ne cesse depuis quelques années de connaître ses controverses, ses élans, ses retours. **G.-A. Astre**

Dem jungen bulgarischen Film ist der Durchbruch geglückt: dank der Verbindung einer eigenständigen Kultur und Optik mit den Problemen und Emotionen, die auch uns hier und jetzt betreffen. Die Grenzüberschreitung führt vom Exotischen zum Verbindlichen, vom Schein zum Sein und Werdenden. **Bruno Jaggi**

4/76 **Fr. 5.-**